GRANDJEAN DE MONTIGNY

DESTA EDIÇÃO FIZERAM-SE:

2.200 EXEMPLARES NUMERADOS.

Cinquenta exemplares, em papel apergaminhado, para bibliófilos. Dez exemplares em papel apergaminhado, fora do comércio,

ASSINADOS PELO AUTOR.

ADOLFO MORALES DE LOS RIOS FILHO

GRANDJEAN DE MONTIGNY

E A EVOLUÇÃO DA ARTE BRASILEIRA

CAPA COM RETRATO, EM TRICROMIA, DE AUGUSTO MULLER. ILUSTRAÇÕES DE ARMANDO PACHECO. FOTOGRAFIAS DE MARIO BALDI.

EMPRESA A NOITE ★ RIO DE JANEIRO

A

MINHA MULHER

MARIA FERRAZ DE ALMEIDA

DE

MORALES DE LOS RIOS

INTRODUÇÃO

ESTE trabalho teve a sua origem na admiração que, desde o tempo de aluno da antiga Escola de Belas Artes, situada nas proximidades do Rocio Grande da Cidade, tivemos pelas obras de Grandjean de Montigny. Foi na biblioteca, simpática e acolhedora, da antiga casa de arte do Brasil, com tetos decorados por um neto do grande arquiteto francês, que folheamos os importantes livros de sua autoria, extraviados, infelizmente, por mão sábia e deshonesta.

Depois, com o conhecimento do Voyage Pittoresque de De Bret e a apreciação dos lavores dos outros missionários franceses, o nosso apreço foi crescendo, quer em relação a eles, quer à época em que aquí viveram, uma das mais importantes e curiosas da Nacionalidade Brasileira. E, desta sorte, os apontamentos cuidadosamente tomados, foram, pouco a pouco, desenvolvidos e converteram-se em capítulos da obra que levamos a cabo com honestidade, quanto à sua feitura, e fidelidade ao princípio de que aos mortos se deve toda a verdade.

Por isso, compulsando durante longo tempo uma vasta e importante bibliografia, pesquisando em antigos papéis e confrontando opiniões, não poucas vezes discordamos de muitas cousas que a tradição, o fato consumado ou o descuido consagrara como definitivas ou intangiveis. Umas divergências foram assinaladas. Outras não, afim de evitar a prolixidade. Cabe ao crítico sereno ou ao leitor atento julgar com quem está a razão.

Sem a pretensão de haver dito a última e mais acertada palavra sobre assunto tão vasto e relevante, desejamos que, todos aqueles que se julgarem em condições, façam mais e melhor. Que a paciência no pesquisar, a serenidade no confrontar e a continuidade no estudar não lhes falte, como não faltaram ao autor.

Estudo de um Arquiteto relativamente a um colega, ele foi escrito sem demasias de técnica, de maneira a interessar, principalmente, o leitor leigo. No decorrer dos capítulos: analisa-se a ação do mestre parisiense e a sua influência no ambiente brasileiro; exalta-se o trabalho profícuo desenvolvido pelos colegas que exerceram a difícil e incompreendida Arte Arquitetônica; assinala-se o resultado da vinda da Missão Artística Francesa e o muito que devemos à França no terreno cultural; faz-se justiça à gente de Portugal; descreve-se a impressão que, ao estrangeiro, provoca a natureza brasileira; observa-se o aspecto do Rio de Janeiro em 1816; estuda-se o estado que apresentavam e as transformações que sofreram a arte literária, a arte dos interiores, as artes recreativas e as belas-artes desta Cidade e Côrte de 1816 a 1850, isto é, durante o longo período de trinta e quatro anos; e são passados em revista os personagens, literatos, oradores, jornalistas, artistas teatrais, músicos, pintores, escultores, gravadores, arquitetos, lavrantes, toreutas, desenhistas e artífices, que tiveram acentuado destaque nesses sectores das atividades artística e intelectual.

Não devemos ocultar todo nosso reconhecimento pelo nome querido do antigo condiscípulo e amigo Ronald de Carvalho — luzeiro de primeira grandeza entre os intelectuais do Brasil — que, conjuntamente com Emile-Henri Barbier, um dos mais brilhantes críticos de arte da nova geração francesa, se prestou a proceder em Paris — na Ecole des Beaux Arts, Bibliothéque Nationale e Institut de France — às pesquisas que solicitáramos de sua bondade e competência.

Não menor agradecimento é ocasião de dar: a Francisco Marques dos Santos pelo generoso empréstimo de an-

tigos livros, doação de raras fotocópias e fornecimento de valiosas indicações; a Paulo Pires Brandão, Armando Magalhães Correia, Tancredo de Barros Paiva, Garcia Junior, Floriano Bicudo, Arnaldo Monteiro, Prof. Luiz Gastão de Escragnolle Doria, Prof. Max Fleiuss e Sr. Douglas Hausamann —, pelos interessantes subsídios; a Gastão Penalva, Comendador Osvaldo Riso, Erwin Esslinger e José Mariano filho, pelas valiosas fotografias; a Mário Baldi, que executou tantas boas fotografias e reproduções; a José Heitjen, que nos proporcionou bons desenhos de igrejas; e a Armando Pacheco, que fez as explêndidas ilustrações.

Uma grata palavra devemos dirigir, por fim, aos dignos bibliotecários e demais serventuários das Bibliotecas Nacional, Municipal, da Escola Nacional de Belas Artes, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Gabinete Português de Leitura, da Universidade Nacional do Brasil e da ex-Universidade do Distrito Federal. Justo é destacar as figuras de D. Lúcia Lahmeyer, D. Clotilde Joppert e D. Adelina Morosini Alba, do Instituto Histórico, que sempre se mostraram tolerantes durante os estudos e pesquisas que fomos obrigados a realizar.

E a Vasco Lima, Belisário de Sousa, Eduardo Lemos e Sílvio Freitas, do Departamento Editorial da Empresa "A Noite", *nosso fraternal abraço pela maneira por que foi organizado e impresso este livro.*

Sopé do Corcovado, Ano de 1941.

ADOLFO MORALES DE LOS RIOS (F.º)

ÍNDICE GERAL

CAPÍTULO V

ARTE DOS INTERIORES

CAPÍTULO VI

ARTES RECREATIVAS

CAPÍTULO VII

BELAS ARTES

CAPÍTULO VIII

GRANDJEAN DE MONTIGNY NO BRASIL

ANEXOS

BIBLIOGRAFIA

ÍNDICE DE NOMES

ÍNDICE

ARTÍSTICO, ARQUITETURAL E URBANÍSTICO

1) NA EUROPA

GENEALOGIA — VIDA ESCOLAR; ESTADIA NA ITÁLIA — ARQUITETO DO REI DA VESTFÁLIA — A QUASE IDA À RÚSSIA

GENEALOGIA

NADA se sabia até bem pouco tempo sobre os antepassados daquele que, nascendo em Paris, no mês de Julho de 1776 — dia 15 — viria chamar-se Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny.

Improvavel não era, porém, que muitos dos Grandjean e dos Montigny que honraram esses sobrenomes no serviço das armas, nas letras, na religião, na arqueologia e na arquitetura, fossem seus ascendentes. Espírito seleto, por excelência, como se verá no decorrer deste trabalho, não poderia provir senão de antepassados ilustres. Foram seus pais, Claude-Jean-Baptiste Grandjean de Montigny e Jeanne-Ursule Cornet.

Segundo valiosa informação do Prof. Escragnolle Doria, o futuro grande arquiteto viu a luz do dia numa casa da Rua Saint Avoye,

paróquia de Saint Merry, distrito territorial conhecido sob a denominação de *Le Marais et le Temple*. Essa circunscrição de Paris, ocupa posição central. O seu nome de *Le Marais*, provem dos pântanos que ali existiram e que, dissecados, deram lugar à construção, do Século XV ao XVIII, de um novo *quartier* da velha Lutetia. Notavel, pela esplêndida *Place des Vosges*, antiga *Place Royale*, esse bairro aristocrático, cujo desenvolvimento muito se acentuou nos Reinados de Henrique IV e Luiz XIII, tendo-se outrora destacado pelas ricas mansões pertencentes a Carlos V, ao Duque de Guise e aos Montmorency, não é menos célebre ainda hoje, com os Palácios Rohan, Soubise e Carnavalet. Por sua vez, a designação de *Le Temple* é oriunda do famoso e vertical edifício, flanqueado de torres, desse nome, — antiga sede da Ordem dos Templários —, onde estiveram encarcerados, entre outras personagens, o Rei Luiz XVI e o Almirante inglês Sidney Smith.

A cerimônia do batizado de Grandjean, efetuada no próprio dia do seu nascimento teve por cenário — segundo o citado historiador brasileiro — a Igreja Paroquial de Saint Merry, belo exemplar da arquitetura ogival, que serviu de Templo do Comércio durante a Revolução Francesa.

"Levaram o tenro Grandjean à pia batismal tio paterno e tia materna: o padrinho Alexandre Victor de la Faisanderie, praça Saint Jean en Grève, a madrinha Maria Francisca Adelaide Cornet, menor, moradora no Hotel Saint Avoye".

E a correspondência trocada com um descendente de Grandjean, morador em São Vicente (Estado de São Paulo), o Sr. Douglas Hausamann, permite, por fim, lançar muita luz sobre seus ancestrais.

Assim, na carta de 3 de Janeiro de 1937, que dele recebemos, se encontram os seguintes e valiosos subsídios:

"Je viens de recevoir votre lettre, et m'empresse de vous communiquer la réponse qui m'est parvenue il y a quelques jours de France, sur Grandjean de Montigny.

Ma cousine par alliance Melle. Guével, parente directe de Grandjean m'écrit que malheureusement les archives savent très peu de choses sur cet architecte. En effet Grandjean de Montigny est venu s'établir en Amerique du Sud, à un moment où les communications entre les continents étaient très difficiles et lentes, en plus de celà, ce personnage, semble avoir été tellement pris par les charmes de la terre brèsilienne qu'il a complètement négligé ses parents restés en France.

Son depart de la terre natale a été pour les siens une sorte de disparition.

Il resulte de là que les renseignements que j'ai pu obtenir de la source pourtant la plus fertile, sont assez vagues. Voici ce que me dit ma cousine:

> *"La famille Grandjean est originaire de la Ville de Metz (département de la Moselle). Le premier nom dont il est fait mention dans l'histoire par l'Abbé Poirier est: Pierre Grandjean né en 1655. Il était "Echevin" de la Cathedrale de Metz et de l'Hôtel de Ville, architecte et admoniteur de St. Symphorien. Il a epousé en 1698 Charlotte Merlat. Pierre Grandjean a été annobli, et ses fils ont porté, accolé au nom de Grandjean, ceux des fiefs donnés à leur père à son annoblissement. Pierre Grandjean a eu 15 enfants. Dans ses nombreux descendants, sont connus, des Conseillers Echevins de la Ville de Metz; des Capitaines Commandants le Royal-Roussillon et le Royal-Anjou, des Chevaliers de Saint-Louis, des prètres séculiers — des Bènèdictins, des Chanoines attachés à la Cathedrale de Metz, plusieurs architectes, un peintre, un sculpteur, des Magistrats".*

Ce Pierre de Grandjean serait d'après les dates le bis-aieul d'Auguste H. V. de Grandjean de Montigny. L'aïeule patérnelle de ma cousine Guével, Madame Guével, née de Grandjean-Darlot, lui racontait qu'un de ses cousins était mort en Amérique du Sud, qu'il avait écrit quelque fois, mais que n'ayant plus rien reçu, on avait supposé sa mort.

D'une façon générale, les descendants de Pierre Grandjean sont représentés en Lorraine et en France par les familles Guével-Hausamann, Aubrun, Gérard Baron d'Harmoncelle, Charnel de Saint-Croix, de Brie, Lefort, Le Menestrel, des Robert, de Saint Vincent. Leurs armes étaient: D'AZUR AU GERBE D'ARGENT, SURMONTÉ D'UN SOLEIL D'OR."

VIDA ESCOLAR; ESTADIA NA ITÁLIA

O jovem Grandjean de Montigny tão cedo demonstrou propensão para o desenho que, mal terminados os estudos do liceu, matriculava-se na *École des Beaux-Arts*, de Paris, onde frequentou os *ateliers* dos professores Delannoy, Percier e Fontaine.

Charles Percier e Pierre Fontaine, notabilíssimos arquitetos daquela época, — autores do Arco de Triunfo do Carroussel, dos pórticos e fachadas uniformes da Rue Rivoli, da adaptação da Malmaison para residência do Primeiro Consul, dos trabalhos de amplia-

ção do Louvre e de transformação e restauração dos Palácios de Fontainebleau, Saint-Cloud, Compiègne, Rambouillet, Tuileries e Versailles — exerceram decisiva e benéfica influência sobre a educação artística e o espírito do futuro arquiteto.

Os seus esforços e a sua dedicação ao estudo tiveram justa recompensa em 1799, quando, ao completar 23 anos de idade, conquistou, com uma grande composição sobre *Um Eliseu ou Cemitério de 500 metros*, o prêmio máximo de arquitetura — o tão cobiçado e dificil de alcançar *Prix de Rome* —, recompensa que é, só por si, uma consagração. E o Instituto de França, levando na devida conta o indiscutivel merecimento de Grandjean de Montigny, obteve que o Governo o dispensasse do serviço militar.

Durante o ano de 1801 frequentou a Academia Francesa de Belas-Artes de Roma que, fundada em 1666 por Voltaire, se achava deficientemente instalada no Palácio Mancini. Alí cumpriu religiosamente com os seus deveres de pensionista, impondo-se à admiração de seus pares e grangeando as melhores simpatias da alta administração.

Adquirida a Vila Médicis, pelo Governo Francês, para ela foi transferida dois anos depois a Academia, ocasião em que ficaram concluidas as obras de adaptação do edifício e de reforma dos jardins circundantes alí feitas por Grandjean de Montigny na sua qualidade de adido à direção da mesma. Essa adaptação foi realizada com raro escrúpulo. O belo e grande edifício do Renascimento Italiano projetado pelo arquiteto Annibale Lippi para o Cardeal Ricci di Montepulciano e depois adquirido pelo Cardeal Alessandro de'Medici — que veio a ser Papa, sob o nome de Leão XI — nada sofreu em sua beleza e conforto.

Emergindo do centro de um *collis hortorum*, dos Romanos, a Vila Médicis — "Vila verdadeiramente Real", como alguem a chamou com justa propriedade — se ergue no mais belo lugar de Roma. Os jardins suspensos do Pincio — que dominam a Cidade Imortal e o Vaticano: a Cidade de Deus —, cheios de belas aléias de carvalhos, de estátuas, objetos de arte, bem traçados relvados e suaves *gradinatas*, constituem lugar encantador e calmo: de repouso para o espírito e de incentivo para o trabalho. Inegualavel sítio para uma colônia de artistas, de irmãos de ideal. A grande fachada da mansão — com dois pavimentos e mais dois belos corpos superiores, lateralmente dispostos — tem, como entrada, um pórtico sustentado por grossas colunas ao qual se chega por um terraço semi-circular, servido por dois lances laterais de escadas. Uma fonte encimada por uma estatueta de Mercúrio, obra de João de Bolonha, domina o conjunto dessa imponente recepção. No interior, belos salões e confor-

taveis estâncias, algumas das quais primorosamente decoradas a tinta e a estuque.

A França, ao escolher a Cidade Eterna para sede do seu mais importante instituto de alta cultura artística, quis que os pensionistas alí enviados gozassem não só do espirito que dimana da terra clássica por excelência, como tambem usufruissem as vantagens decorrentes do estudo das civilizações que a ela confluem e alí se entrosam.

Pela Academia já tinham passado homens do mais alto valor, como são exemplos os pintores Nattier, Fragonard, David e Ingres, e os arquitetos Hardouin, Jardin, Leroy (Julien-David), Louis, Marechaux, Heurtier, Faivre, Raymond (Jean-Armand), Thomon, Fontaine, Percier, Battard, Dubut, Delannoy (François-Jacques), filho, ao que parece, do já mencionado mestre de Grandjean.

Depois de Grandjean de Montigny, foi para alí enviado (em 1805) Auguste-Jean-Marie Guenepin progenitor do arquiteto que foi um dos mestres de composição do Prof. Morales de los Rios na Escola de Belas Artes de Paris. A Guenepin, sucederam, entre outros e até meado do século: Huyot, Suys, Blouet, Duban, Thiac, Titeux e Leon Vaudroyer. Em 1811 e 1812 lá iriam ter David d'Angers e Rude, como dignos representantes da estatuária francesa.

Terminadas as obras em 1803, Grandjean de Montigny continuou seus estudos, muito se dedicando à arquitetura clássica, e executando o trabalho da restauração arquitetônica do imponente e cônico monumento funerário de Cecília Metela, mulher do ditador Sila, que teve, não obstante os seus costumes nada irrepreensiveis, essa homenagem, levada a efeito no lugar denominado de *Capo di Bove* (Cabeça de Boi) na Via Ápia, a dois quilômetros de Roma.

Desejoso de tudo ver e aprender, levando sempre consigo o caderno de *croquis*, percorreu a Itália em todos os sentidos, tendo projetado um belo teatro para a Cidade de Nápoles. Os conscienciosos estudos levados a efeito nessas excursões e o abundante material por ele colhido — e representado por simples esboços ou por levantamentos completos — permitiram-lhe expôr em Paris, no ano de 1808, a perspectiva de *Um Museu Italiano do Século XV*, que foi muito apreciada, e premiada.

ARQUITETO DO REI DA VESTFÁLIA

Dois anos após, recebeu a incumbência de Jerônimo Bonaparte, então Rei da Vestfália, de realizar alguns trabalhos em Cássel, a linda cidade prussiana à margem do Fulda, e capital da atual Província de Hesse-Nassau.

Cássel, cidade milenária, viveu, em tempos idos, dias de esplendor e magnificência. Residência de príncipes amantes das artes e das letras, ela hospedou os Landgraves de Hesse, o Rei Jerônimo, o Imperador Napoleão I, e, por fim, o Kaiser Guilherme II. Dos seus tempos áureos restam velhas igrejas, monumentos e edifícios, filiados aos estilos ogival, renascença e barroco, e os Palácios de Wilhelmshöhe e de Wilhelmsthal, com os seus jardins e coleções artísticas.

O Palácio de Wilhelmshöhe — Palácio do Alto, de Guilherme —, construido segundo os planos do Landgrave Guilherme IX, é um belo especime do estilo clássico romano. O edifício, que abrange quatro pavimentos, é constituido de tres corpos, sendo o principal formado por um pórtico exastilo de colunas jônicas, encimado por um frontão triangular. Uma cúpula esferoidal, sobre tambor, dá realce ao corpo central e quebra a horizontalidade do conjunto. Os seus salões, ricamente estucados, ornados de moveis de estilo e de quadros (dentre os quais se destacam vinte e uma obras de Rembrandt), de mármores e espelhos, de candelabros e tapetes, acolheram mais de uma vez Napoleão e seu brilhante Estado-Maior. Grandjean de Montigny construiu, de 1810 a 1813, o grande salão de assembléias e reformou a arquitetura de diversos outros salões desse então denominado *Palais des Etats*. Um dos mais belos e extensos parques da Europa, "*milagroso jardim da Alemanha*", devido ao arquiteto italiano Giovanni Francesco Guarnieri, com grandes gramados, fontes, figuras mitológicas, grutas e uma cascata artificial, rodeiam a bela mansão. Foi alí que habitou de 1807 a 1813 o alegre Rei da Vestfália; único príncipe do efêmero Reino fundado por Napoleão com o intuito de opôr uma barreira à influência prussiana no sentido ocidental. Nele esteve prisioneiro Napoleão III, depois da derrota de Sedan.

Não muito longe desta régia propriedade, ainda pode ser visto outro famoso Palácio, o de Wilhelmsthal — Palácio do Vale, de Guilherme — suntuosíssimo edifício, decorado em estilo rococó, e célebre, não só pelo seu *gabinete das belezas*, salão onde se guardam os retratos das damas da Côrte de Hesse, pintados pelo artista Johann Heinrich Tischbein, discípulo de Vanloo; como tambem, pela maravilhosa banheira de mármore preto onde não poucas daquelas damas tinham tomado banhos de leite para amaciar a pele, e bastantes fidalgos haviam mergulhado em vinho tinto ou em caldo de galinha, como sedativo para os nervos...

Essa foi a Cidade em que viveu Grandjean de Montigny durante tres anos de sua existência.

Nesse curto espaço de tempo ele executou, alem da reforma interna do *Palais des États:* o monumento de Napoleão erigido na Praça da Ópera; um Arco de Triunfo; o plano do Parque Cathri-

nenthal; um portão monumental para as Cavalariças Reais; e, finalmente, a Residência Real ou Palácio de Bellevue, na Avenida da Bela-Vista (ou Schöne Aussicht), próxima do Parque da Cidade, em estilo néo-clássico, que constituiria sua obra prima se tivesse sido terminada. Tal, porém, infelizmente não aconteceu, e tendo ficado a obra incompleta, foi em 1869 demolida e o seu material aproveitado em a nova Galeria de Pintura.

Embelezando Cássel, Grandjean de Montigny completava a obra iniciada pelo seu patrício Du Ry que, em 1688, construira a parte mais alta da cidade, traçara amplas praças e belas ruas, e projetara alguns bons edifícios.

Com a derrota de Napoleão na batalha de Leipzig (16-18 de Outubro de 1813), os destinos do Império Francês foram profundamente modificados, e havendo Jerônimo Bonaparte deixado a Vestfália — em virtude da invasão de Prussianos e Austríacos — Grandjean viu-se, tambem, na contingência de transferir-se para Paris, abandonando a Cidade de Cássel, onde a arquitetura da Praça de Frederico, o traçado do Parque da Cidade (Carlsaue), as obras do seu colega Du Ry, o parque construido por Le Nôtre no Palácio da Orangerie do Landgrave Carlos de Hesse, as decorações executadas nesse Palácio durante trinta anos por Pierre Etienne Monot, e aquelas outras levadas a cabo em Wilhelmsthal por Simon Louis, haveriam de evidenciar para sempre a influência da arte francesa.

A QUASE IDA À RÚSSIA

Em consequência da Batalha de Waterloo (18 de Junho de 1815) os coligados apossaram-se da Cidade de Paris, e nessa ocasião o Czar Alexandre I, da Rússia, se dirigiu aos arquitetos Percier e Fontaine, pedindo-lhes a indicação de um arquiteto e de um pintor, aos quais oferecia cargos de professores na Imperial Academia de Belas Artes de São Petersburgo. Os mestres de Grandjean de Montigny acharam que nenhum arquiteto possuia melhores credenciais do que ele, e o convidaram a dirigir-se à Rússia, afim de, preenchendo um daqueles lugares, substituir o arquiteto da Côrte Imperial, o não menos notavel patrício Thomas de Thomon, falecido em 1814. Thomon, que merecera o *Prix de Rome* e fôra arquiteto do Conde d'Artois e do Príncipe Esterhazy da Hungria, executou na Rússia: o Grande Teatro Imperial, a Bolsa, o Templo Funerário Pawloski, a Coluna Pultava, o Armazem dos Sebos — na Cidade de São Petersburgo; e o Grande Teatro e Hospital de Odessa. Mas a ida de Grandjean àquele país não teve lugar em virtude do contrato da

Missão Artística chefiada por Joachim Lebreton, Secretário Perpétuo da Classe de Belas-Artes do Instituto de França. E, assim, ele foi substituido naquele pôsto pelo arquiteto seu patrício Auguste-Ricard de Montferrand.

2) VINDA PARA O BRASIL

PREAMBULOS DA VIAGEM — A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA — PARTIDA E CHEGADA DA MISSÃO

PREAMBULOS DA VIAGEM

D. Antônio de Araujo de Azevedo, Conde da Barca, Ministro da Marinha e Domínios Ultramarinos, e, interinamente, da Guerra e dos Estrangeiros; personagem ilustre: pelos cargos que exercera — Secretário do Rei D. José I de Portugal, e Ministro de D. Maria I na Holanda, França e Rússia; pelos títulos que possuia — Conselheiro de Estado e Grã-Cruz das Ordens de Cristo, Torre e Espada, Isabel-a-Católica e Legião de Honra; e pela elevada cultura de que era dotado; se dirigiu ao Marquês de Marialva — D. Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho — Embaixador de Portugal na França, depois da restauração dos Bourbons, dando-lhe as indispensaveis instruções para o contrato, naquele país, de profissionais que aquí viessem estabelecer cursos oficiais de artes, ciências e ofícios.

O Conde da Barca, de quem a Duquesa de Abrantes, Embaixatriz da França em Lisboa, escrevera, referindo-se à impressão que lhe causara o seu olhar e a sua formosa inteligência: *"son petit oiel gris noir, malin et spirituel, et son charmant esprit"* — não poderia achar melhor intérprete do seu pensamento do que o Marquês de Marialva. De fato, Marialva que era, segundo dizem, o mais belo homem do seu tempo, desfrutava, pela sua elegância e magnificência em que vivia, de excepcional situação na Côrte de Luiz XVIII; e gozava, pelo seu talento, de grande prestígio nas rodas artísticas, científicas e literárias de Paris. Continuava ele a manter na Capital da França a mesma invejavel situação social que tiveram os Marialvas em sua terra natal, onde Beckford os pinta como fidalgos de raça, amando o luxo e vivendo em Lisboa como não viviam os principes.

Cavaleiro notavel que era — tal qual seu Pai, que figura no livro de Andrade: *Luz da Liberal e Nobre Arte da Cavalaria*, como um grande mestre —, Marialva ostentava ufano o título de Marquês

Estribeiro-Mor, dignidade importantíssima, porquanto "*he officio em cuja ordem eftam os Cavalos, coches & liteiras da Cafa Real, & a gente que ferve nefte minifterio. Acompanha a El Rey quando fae a cavalo, calçalhe as efporas, & ajudao a fe por a cavalo & apearfe.* E "*se El Rey affifte na guerra, lhe toca o Eftandarte ao tempo de romper a batalha*". E assim como a fama de fidalguia dessa ilustre família desafiou o esquecimento dos homens, a tradição da forma de cavalgar daquele gentilhomem ainda subsiste em Portugal, onde, nos torneios, se monta *à Marialva.*

No exercício da missão de que fôra incumbido, teve Marialva a facilidade de obter o parecer de Alexandre de Humboldt, o notavel naturalista alemão, que em 1800 já tinha estado no Amazonas e que poderia opinar pois testemunhara a tremenda luta travada no Instituto de França entre o genial pintor Louis David e o brilhante Joachim Lebreton.

Recaindo a preferência em Lebreton, Grandjean de Montigny, que era bonapartista apaixonado, aceitou o convite para fazer parte do grupo de artistas que, com a queda de Napoleão e a ascenção de Luiz XVIII, se destinava ao Brasil. E como o destino é caprichoso, Grandjean ao afastar-se de um Bourbon, vinha servir a uma Borbon: a Princesa Carlota Joaquina, filha de Carlos IV de Espanha e de Maria Luisa de Parma.

A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA

Lebreton, homem de excepcionais qualidades, escritor e tribuno, soube congregar em volta de si artistas de grande valor. Ele próprio, muito embora fôsse originário de modesta família bretã, chegou, pelo seu talento e cultura, a ocupar importantíssimos cargos. Alem do pôsto de Secretário Perpétuo da Classe de Belas-Artes do Instituto de França, que exercera com raro brilho e dedicação, foi Diretor da Secção de Belas-Artes do Ministério do Interior, pertenceu à Classe de Ciências Morais e Políticas do referido Instituto, fez parte do Tribunato, e possuia o grau de Cavaleiro da Legião de Honra. Espírito empreendedor, contribuiu para a organização do Museu do Louvre e teve iniciativas valiosas, quais a reabertura da Academia de Roma e a elaboração do *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, concluido sob Napoleão III. Colaborou na *Décade Philosophique;* escreveu um "*Rapport sur l'etat des beaux arts en 1810*", e publicou os livros "*Logique adaptée à la rhetorique*" e "*L'Accord des vrais principes de l'Eglise, de la morale et de la raison sur la constitution civile du clergé.*"

Os demais membros da companhia não eram portadores de menor renome nas suas respectivas especialidades.

Jean-Baptiste De Bret era irmão do grande arquiteto e professor François De Bret e primo de David, de quem fôra discípulo. Conquistou o 2.º lugar para o *Prix de Rome,* em 1791, com o quadro "*O General messênio Aristomeno liberto por uma moça*", exerceu o cargo de pintor histórico das Côrtes de Paris e da Vestfália. e era escritor e ilustrador. *Napoleón saluant un convoi de blessés autrichiens, Napoleón haranguant les troupes bavaroises et wurtembergeoises á Abensberg, Napoleón a Tilsit decorant un soldat russe, Premiére distribution des croix de la Légion d'Honneur dans l'Église des Invalides,* e *Entrevue de Napoleón et du prince primat à Aschaffenburg,* são as telas que glorificam o seu nome no Museu de Versailles.

Nicolas-Antoine Taunay era filho de um pintor em esmalte da manufatura de Sévres: Pierre-Antoine-Henry Taunay. Discípulo de Michel Lepicié, Nicolas Brenet e Francisco Casanova, dedicou-se á pintura de paisagens e de batalhas. Esteve em Roma como pensionista do Governo, foi Presidente da Classe de Belas-Artes do Instituto de França e formou com Fragonard e com Moreau (o jovem), a trindade de artistas franceses que no Século XVIII procurou divulgar a aquarela. Figurando no Museu do Louvre com as obras: *Pierre l'Ermite prêchant la premiére croisade* e *La Parade;* ele está representado no Museu de Versailles com diversos quadros de assuntos militares, a saber: *Passage du Mont Saint Bernard, Bataille de Nazareth, Entrée de Napoleón a Munich, Bataille d'Ebersberg, Combat de Cossaria, Entrée de la Garde Imperiale a Paris, Treversée de la Serre Guadarama, Napoleón recevant prisoniers au champ de bataille,* e *Portrait de Gerard van Spaendonck.*

Auguste-Marie Taunay, escultor, era irmão do anterior; foi discípulo de Moitte, alcançou o prêmio de Roma e fez parte do Instituto. Antes de vir para o Brasil já tinha realizado obras que ficaram célebres, como a tão conhecida e reproduzida estatueta de Napoleão com os braços cruzados, a estátua do General Lasalle que está no Museu de Versailles, e duas *Famas* e um *Couraceiro* que decoram o Arco de Triunfo do Carroussel.

Charles-Simon Pradier era abridor (gravador: como se diz hoje), de real merecimento, e irmão mais velho de James Pradier, estatuário francês de grande talento. Nos *Salões* de Paris de 1812 e 1814, seus trabalhos chamaram a atenção.

François Ovide, professor de mecânica; François Bonrepos, assistente de Auguste Taunay; Charles-Henri Levavasseur e Louis Symphorien Meunié, assistentes e discípulos de Grandjean de Mon-

tigny; e Pierre Dillon — homem da confiança de Lebreton — Secretário da Missão e, mais tarde, da Academia: completavam a parte didática e administrativa da colônia artística.

E como o estabelecimento que se pretendia fundar era uma Escola de Ciências, Artes e Ofícios, vieram para o respectivo ensino, os artífices: Nicolas Magliori Enout, serralheiro; Jean-Baptiste Level, mestre ferreiro; Louis-Joseph Roy e Hippolythe Roy, carpinteiros de carros; e, Fabre e Pilité, curadores de peles e curtidores.

PARTIDA E CHEGADA DA MISSÃO

Apesar de todas as dificuldades opostas pelo Governo Francês, a Missão conseguiu embarcar.

O cavalheiro Francisco José Maria de Brito, Encarregado de Negócios de Portugal em Paris, — que, com pedantismo, se assinava *Le Chevalier de Brito* —, muito auxiliou a conclusão das negociações iniciadas por Marialva, chegando a entregar de seu bolso a Lebreton nada menos de 10.000 francos, a título de custeio da viagem.

Em 16 de Janeiro de 1816 zarpava do *Havre de Grâce* um *brigue* especialmente fretado para conduzir os missionários. Chamava-se *Calpe;* nome grego dado a um dos dois promontórios do Estreito de Gibraltar, ou sejam as fabulosas colunas de Hércules. Grandjean de Montigny fazia-se acompanhar da família, composta de esposa e quatro filhas, dos dois discípulos já citados e de uma criada.

Depois de uma longa travessia de mais de dois meses, o "*petit trois mâts américain*" — como o denomina De Bret — chegou à entrada da Guanabara na tarde de 26 de Março, no momento justo em que a barra era fechada, tendo, assim, de ficar ancorado nas proximidades do Pão de Açucar.

Tendo ouvido as salvas fúnebres dadas pela morte da Rainha D. Maria I, rodeados do silêncio de um mar calmo e podendo vislumbrar ao longe os fogos de artifício das festividades religiosas, a imaginação dos artistas franceses povoou-se de sonhos e "*l'ardeur naturelle aux artistes français reveillait les illusions glorieuses qui devaient utiliser notre premier pas sur une terre inconnue. La mort de la Reine donnait dejà le programme d'un monument à l'architecte, d'une figure en pied au sculpteur, d'un tableau d'histoire au peintre, d'un portrait au graveur, et leur laissait encore en perspective l'elevation au trône du Prince Regent, son fils et son successeur. On croira sans peine* — continua De Bret — *que ce fut le rêve universel que embellit le sommeil de chacun des artistes passagers, pendant cette dernière muit de leur voyage*".

Entre as formalidades policiais e alfandegárias, e a apresentação de Lebreton ao Conde da Barca, que o acolheu afetuosamente, o desembarque dos demais membros da Missão só teve lugar ao cair da tarde do dia seguinte.

O pequeno veleiro trazia, além das bagagens dos missionários e das famílias Grandjean e Taunay, uma carga constituida de um moinho completo movido por uma roda hidráulica, um outro moinho de sistema diferente, uma serra mecânica e uma coleção de 54 quadros de pintura que Lebreton adquirira em Paris. Foi com essas telas — dentre as quais se destacavam as cópias de Le Sueur, Poussin, Lebrun, Jouvenet, Greuse, Canaletto, Dolci, Maratta, Bourdon e "Il Guercino" — que começou a ser formada a Galeria Nacional de Belas-Artes.

Após o forçado isolamento pelo Oceano afora, justo era que os franceses ansiosos estivessem em apreciar um lindo rosto. Mas a decepção foi tremenda, visto como: *"Après deux mois de traversée nous fûmes singulièrement privées, nous Français, de n'y voir aucune dame, soit aux balcons soit à la promenade"*.

A recepção que o Conde da Barca fez à ilustre companhia foi a mais fidalga possivel, ficando, todos os seus componentes, alojados e mantidos por conta do Governo. A tarefa dos artistas franceses não foi, porém, isenta de precalços e de contrariedades. Desfavoravelmente recebidos por um compatriota, o Coronel Maler — Consul e Encarregado de Negócios — não obstante as ordens do Duque de Richelieu, Ministro dos Estrangeiros da Restauração, que lhe ordenara dispensasse proteção aos patrícios, eles encontraram na sua pessoa, logo após o desembarque, o primeiro perseguidor. Felizmente para eles e para o renome da tradicional fidalguia francesa, essa situação tão tensa não durou muito tempo, visto como a 30 de Maio chegava à Guanabara, procedente de Brest, a Fragata *Le Hermione*, que transportava o Duque de Luxembourg Montmorency, Par de França e Embaixador Extraordinário de S. M. Cristianíssima Luiz XVIII.

Poucos dias após — 9 de Junho — os franceses assistiam a um espetáculo que lhes fazia recordar os presenciados na pátria, tão longínqua e tão amada: — o solene desfile dos côches da Casa Real, que transportavam *"com grande magnificência"*, os introdutores diplomáticos Marquês de Valada (Viador) e Conde de Belmonte (Reposteiro-Mor), e a Embaixada chefiada pelo Duque e constituida do Cavaleiro de Saint Mars (Primeiro Secretário), do Conde de Clarac (Adido), de Paul de Fronfrede (Oficial Superior dos Guardas de Corpo), de Jules de Coubertin (Ajudante de Ordens) e do Cavaleiro de Montecot (Guarda de Corpo).

Busto de Grandjean de Montigny, de autoria do escultor Moreira Junior, inaugurado em 1930 na Quinta da Boa Vista, pela iniciativa do autor deste livro

RETRATO DE GRANDJEAN DE MONTIGNY, AGUA-FORTE
DE MODESTO BROCOS

Daí por diante, Maler deixou de considerar os patrícios como um bando de perigosos exilados. Pode-se atribuir essa modificação de atitude, não só aos nobres predicados do Duque, mas, tambem, à intervenção de sua irmã, a Duquesa de Cadaval, que ele tivera a alegria de aquí rever.

Uns seis meses depois da Missão, chegaram os irmãos Marc e Zéphirin Ferrez: o primeiro escultor e o segundo gravador. Embora viessem, espontaneamente, da França, os seus serviços profissionais foram aproveitados pelo Governo Real e tão irmanados estiveram com os missionários que, pode-se dizer, sempre foram considerados como elementos complementares da coorte artística.

1) AMÉRICA!

REINO FANTÁSTICO!

A América sempre despertou interesse a tres espécies de homens: aos conquistadores de terras, aos cobiçosos de riquezas e aos estudiosos. Se os componentes dos dois primeiros grupos não foram poucos, menos numerosos não deixaram de ser os que constituiram o último.

O desconhecido, o mistério, o impenetravel, o além dos Mares, os paises pitorescos, as raças exóticas, atrairam, em todos os tempos, e exerceram forte impressão no cérebro dos navegantes, homens de ciência e artistas. E de retorno das terras para eles novas, os exploradores delas contaram maravilhas, caindo no exagero. Descreveram, nas *relações* e *cartas* ou diante do deslumbramento dos seus ouvintes, terras onde não andaram e cousas que jamais viram. Daí o antigo ditado espanhol: *quien de luengas tierras viene, miente como quiere.*

Da ardente imaginação dos desbravadores de florestas, dos varadores de desertos e dos judeus errantes do oceano, surgiram as lendas:

do Continente descoberto por Kerguelen no Oceano Índico, ao findar o Século XVIII, mas muito reduzido quando esse navegante francês publicou a sua *Relation de Deux Voyages*, e revelou que se tratava de um simples arquipélago; da cidade da Ásia Central, tão rica e maravilhosa que não havia igual na Terra; das misteriosas ilhas descobertas em todos os mares do Globo, mas nunca vistas quando procuradas; das exquisitíssimas raças de gigantes e anões, lagos com sereias, fantásticos territórios, riquezas ao alcance da mão, tesouros ocultos, animais terriveis e descomunais, cousas extraordinárias, belas e tétricas.

As terras colombianas não podiam escapar à regra. As lendas que lhe eram próprias, viram-se acrescidas de outras muitas, nascidas da fertilidade de imaginação dos viajores.

Para eles, sequiosos de fortuna, as terras do novo Continente encerravam o tesouro do Universo. Ouro! Prata! Pedras verdes, milhões delas! Tais as riquezas jazentes.

Era o *El Dorado* do Perú, que surgia aos olhos cobiçosos dos aventureiros espanhóis; era a *Lagoa Dourada*, misteriosa e inacessivel, com suas centenas de ilhas, seus bosques, gentios felizes e campinas verdejantes, que ficava no Vale do São Francisco; era o *Reino de Ouro de Manôa* ou *Manôa Dourada*, de ruas calçadas de prata e telhados de lâminas de ouro, que uma tribu fugida do Alto Perú fundara no Vale que Orellana, não menos fantasista, denominara *das Amazonas*, guerreiras jamais vistas depois que ele tivera a ventura de apreciá-las...

O cérebro dos ouvintes escaldava ao calor das fantasiosas descrições e novas levas invadiam a América, varando sertões, atravessando rios, subindo alcantis, descendo ribanceiras, penetrando nas grotas, revolvendo a terra...

E como criticar as grandes ilusões e fantasias dos homens daqueles dias, quando, já no Século XIX, umas *Minas del Cuñapirú* atrairam a atenção dos sedentos de pepitas de ouro para o Departamento uruguaio de Tacuarembó?

2) BRASIL!

TERRA ESPLENDOROSA!

Se o Brasil já tinha empolgado a marinheiros como Alonso de Ojeda, Vicente Yanez Pinzón, Diego de Lepe, Gonçalo Coelho, Juan Diaz de Solis, Martim Afonso de Sousa e de Gennes; a conquistadores como Villegaignon, Bois-le-Conte, Duclerc, Duguay-Trouin e

a um Príncipe-Perfeito como Maurício de Nassau; e se a inúmeros viajores arrancou páginas de entusiasmo e de deslumbramento, como é o caso dos ingleses Knivet, Mandave, Cook, Macartney, Koster, Barrow, Lindley, Sidney, Swainson e Mawe, dos franceses André Thevet, Jean de Lery, Ives d'Evreux, Claude d'Abbeville, Frezier, La Barbinnais, La Condamine e Bougainville, dos alemães Hans Staden, Humboldt e Langsted, dos espanhóis Gomara, Cabeza de Vaca, Blasquez, Antonio de Herrera, Ruiz de Montoya, Azara, Acuña e Ulloa, dos holandeses Piso, Barléo, Marcgrav, Nieuhof, Louck, Weerdenburch e Van der Brock, dos italianos Americo Vespucci, Pigafetta e Gioseppe di Santa Teresa, dos portugueses Vaz de Caminha, Pero Lopes de Sousa, Pero de Magalhães Gandavo, Gabriel Soares de Sousa, Fernão Cardim, Simão Estácio da Silveira, Manuel Aires do Casal e Antônio de Soares, — natural era que esse contingente fôsse aumentado com a repercussão que a transferência da Côrte Portuguesa tinha alcançado na Europa, a abertura dos portos ao comércio mundial e o levantamento de inúmeras restrições.

E mesmo aqueles que para cá não vieram nem por isso menos o desejaram.

Debaixo da impressão que as *modinhas* causaram ao seu espírito, Beckford nos traça, nas poucas linhas que seguem, o desejo que tinha de para aqui voar. Pelo que escreve: *"A atual mania do escrevinhador destas extravagâncias são as modinhas, e sob a sua influência sente-se ele meio tentado de embarcar para os Brazis — pátria dessas encantadoras melodias; viver lá em barracas, como as que o cavaleiro de Parny descreve na sua deliciosa viagem"*.

Mas haverá por acaso maior demonstração de interesse pelo Brasil do que aquele que tiveram o historiador inglês Robert Southey, escrevendo uma história por muitos títulos excelente, e o erudito alemão Ferdinand Wolf, elaborando uma outra sobre a literatura, sem nunca terem vindo a estas terras da América?

3) ATRACÃO DA NATUREZA

O DOMÍNIO SOBRE O HOMEM — A FLORA — FAUNA TERRESTRE — FAUNA MARÍTIMA — O ASPECTO FÍSICO E A POESIA DA TERRA CARIOCA.

O DOMÍNIO SOBRE O HOMEM

A natureza tropical — selvagem, estupenda, monumental — empolgou a Grandjean de Montigny. Ele sofreu, como tantas vezes tem acontecido aos espíritos superiores que amam o belo, a influência do mágico ambiente brasileiro.

Tudo para ele foi novo, tudo excedeu à expectativa. A brasílica terra, com os seus mistérios e belezas, o atraiu, o enlevou, e acabou dominando-o. Rendendo-se a ela, nunca mais a abandonou.

A FLORA

A mata virgem do Brasil, tão maravilhosamente descrita pelo Príncipe Maximiliano da Áustria, e tão bem classificada como *"libérrima república das plantas"*, com os seus arvoredos, cipoais, lianas, palmeiras, arbustos, hervais, bosques, tufos, capoeiras, bambusais, riachos e cachoeiras — foi surpresa, foi encanto para Grandjean de Montigny.

Troncos os mais diversos, no aspecto e nas proporções, enchem a floresta e dificultam o acesso e a marcha. Altos, baixos, grossos, finíssimos, colossais, isolados, aos pares ou em grupo, livres ou atrofiados, esmagados por outros troncos, esgalhados ou completamente copados, com raizes que desaparecem na terra, com feixes piramidais que sustentam o caule a alguns metros do solo ou com raizes tentaculares, semi-submersas, que se espalham a uma dezena de metros. Cipós e trepadeiras apertam, envolvem, esmagam estípites e troncos e os ligam, formando pendentes e cortinas.

Árvores de lenhos duríssimos, como a *massaranduba, guarantan, aroeira, sapucaia, genipapeira* e *guarabú;* de variedades numerosas, quais *cedro, louro, canela, peroba, sucupira* e *pau-setim;* imputresciveis como o *jacarandá*, o *óleo vermelho*, o *angelim*, o *vinhático* e a *aroeira;* ou semelhantes ao metal: *pau-ferro*. Árvores de madeira para a construção naval: *peroba vermelha, tapinhoam* e *oiticica*. Ou para a construção civil: *cangirana, mangueira brava, merindiba* e *goiabeira do mato*. Árvores que estancam a sêde: água do *gravatá* e do *coqueiro;* que alimentam, ou da *fruta-pão*. Outra que fornece cerveja: a *garaba*. Não poucas que dão tinta: vermelha, *pau-Brasil*, tambem chamada *arabutan* ou *ibirapitanga*, pelos indígenas; amarela, *tataiuba;* ou rosada, *araribá;* e negra, *genipapeiro*. E aquelas que dão fumo e rapé. Outras colossais: o *jequitibá*, gigante do Brasil — rei da floresta tropical; a *figueira brava*, com as suas raizes tentaculares, estrutura arquitetônica, e dominante, como verdadeiro mata-pau; a *chicha*, que chega a atingir trinta metros de altura; a *gameleira*, de belo tronco e grande copa; e os *ipês* que, perdendo as folhas, deixam aparecer ramilhetes de flôres amarelas ou rosas.

Infinidade de belíssimas palmeiras: *real, bambú, castiçal, paxiuba, cariota, chuco, indaiá, batanã;* palmeiras que dão côcos, outras que fornecem saborosos palmitos.

Folhas que servem de cobertura para as palhoças, como as das *palmeiras reais;* que acalmam dôres, como é o caso da *figueira do inferno;* ou, que saram chagas, de que é exemplo a da *jurubeba.*

Numerosas ervas tambem possuidoras de alto poder curativo: *salsaparrilha, quina, copaíba, ipecacuanha, palma-cristi.*

Não poucas plantas que matam. Inofensivas, bastantes outras; carnívoras, umas poucas; e, decorativas, havia sem conta.

Outras espécies vegetais estrangeiras, aquí vicejavam: o *café,* cujo cultivo, nas fazendas dos arredores do Rio de Janeiro, fôra ensinado pelo Dr. Lescenne, plantador francês da Ilha de São Domingos; o *cacaueiro,* a *laranjeira,* a *mangueira,* o *jambeiro,* a *jaqueira,* a *amoreira,* as *bananeiras* (menos a "pacova").

Flôres silvestres belíssimas e de agradavel aroma, como as *dracenas,* as *magnólias,* os *jasmins* e a extraordinária *flor do manacá,* branca e roxa, tão bela que, impressionando fortemente o espírito do selvagem brasílico, fez que ele desse tal nome à mais formosa virgem das tribus.

Côres e mais côres. O verde-escuro ou claro das folhagens. O verde-cinza, cinzento claro, branco, preto, amarelo, roxo, vermelho e rosado dos caules das árvores. As pétalas violácias das *flôres de quaresma;* as *orquídeas* amarelas, róseas ou rajadas de branco; as *gardênias* rosadas e vermelhas; as flôres, de gama completa, das *sapucaias;* os ramos brancos e rosados das *paineiras;* os lindos penachos brancos dos *ubás;* o fruto roxo-escuro das *grumixamas;* os tufos verdes das recortadas e plissadas folhas das *samambaias;* a delicadeza das minúsculas folhas das *avencas,* à margem dos regatos; os cinzentos troncos anelados das *palmeiras reais,* com os seus balouçantes espanadores de nuvens; e a rica, prodigiosa, gama das folhas dos *tinhorões.* E por baixo, na terra, um lindíssimo tapete colorido, em que predomina o musgo verde e escorregadio dos lugares onde raramente penetra o sol.

FAUNA TERRESTRE

Nessa floresta virgem, que é beleza, mistério, graciosidade, imponência, arquitetura suprema da natureza —, ressoam cantos e ruidos os mais diversos. Cantos dos seus habitantes reais ou imaginários; vozes, suspiros e risadas misteriosas; gemidos, uivos e chôros inexplicaveis; zumbidos e assôpros impressionantes; silvos e rugidos das tempestades desencadeadas; sons harmoniosos do vento que beija e acaricia as árvores.

Cantos alegres, suaves, melodiosos, soturnos, melancólicos; gritos fracos, estridentes, curtos, prolongados, roucos e sêcos — ti-

nham as aves. Ao lado da estridência da *arara*, da tristonha melodia da *grauna*, do plangente e demorado grito do *gavião*, do glú-glú rouco do *pavô*, da vaia do *fiáo-fiáo*, e do pio do *macuco*, notava-se o canto harmonioso do *bicudo*, a melodia carinhosa do *bem-te-vi*, o canto dobrado e agradavel do *nhapim*, o grito assobiado do *irêrê*, as cantorias cheias de vida do *sabiá da praia*, do *sabiá da mata* e do *sabiá laranjeira*, a tagarelice impertinente e não poucas vezes comprometedora do *papagaio*, o canto do pardal brasileiro: o *tico-tico*, a excelente modulação da *patativa*, os gorgeios dos *canários*, a diversidade de canto do *japim*, ou *xéxéo* (que imita outros pássaros, sem igualá-los porém), e a harmonia do *túrdido*, uma das melhores aves cantoras do Brasil.

Mas, se a Grandjean de Montigny haveria de causar surpresa, como a todo estrangeiro, o grito penetrante da maioria das aves do Brasil, não menor sensação ele experimentaria ao observar o colorido, das vistosas plumagens que lhes cobriam os corpos. Côres delicadíssimas e as mais diversas, esbatidas com suma perfeição, de aspectos indescritiveis e brilhos estranhos — elas inspiraram ao indígena a arte de compôr os seus toucados e de harmoniosamente combinar as penas das suas tangas, enfeites e armas. Havia — desde o negro fosco dos *bicudos;* o amarelo e encarnado dos *papa-moscas;* o verde e branco da *araponga;* a brandura do corpo e a vermelhidão do tope do *cardeal;* as penas escuras do oculto acompanhante dos viajantes: o *bacurau;* a côr plumbea da *patativa;* as penas amarelas e pretas do *corrupião;* o violeta-escuro, alaranjado e azul-celeste do *gaturamo;* o cinza, amarelo e preto das *çairas;* o azul ferreto do *azulão;* o amarelo, azul, verde e negro dos *saís;* as sete côres do *saí*, denominado *palheta;* o verde-cinzento e o azulado das *tanagras;* — até as maravilhosas plumagens furta-côres dos *beija-flôres*, ou *colibris;* o brilhante negrume do *melro;* a mancha sangrenta do *bico de lacre;* os amarelos papos dos *tucanos;* o verde e amarelo dos *papagaios;* o amarelo, azul, verde e carmim das *araras;* o negro bronzeado da *jacariní;* a vermelhidão dos *tangarás;* e o vermelho, amarelo, cinza e preto do *urubú-rei*, de grande envergadura, mas de cabeça e pescoço pelados.

E ao lado desses animais decorativos — grandes senhores da floresta — apareciam os construtores: o arquiteto *joão de barro*, que faz a sua cônica morada de argila vermelha, com alcôva e ante-sala, aderido ao tronco das árvores e que castiga a companheira, quando se torna infiel, entaipando-a no ninho; o *japim*, outro edificador de ninhos muito curioso, visto como os faz em árvores onde existam abelhas bravias, que ao sentir qualquer movimento ou à aproximação do inimigo, saem a campo e se defendem, protegendo, assim,

o ninho do pássaro; o *carpinteiro campestre* ou *pica-pau do campo*, que cava o tronco das árvores com o comprido bico, produzindo ruido característico; e o *guache*, que constrói seu ninho com crina vegetal e limalha de ferro.

E assim como há homens que, com voz tonitroante e espalhafatosas atitudes, fingem que trabalham ou são algo na vida, tambem não faltam na fauna ornitológica dignos representantes daquelas aves que só fazem barulho: uma é a *araponga* ou *ferrador*, a qual produz som metálico igual ao que um ferreiro arranca da bigorna; outra é o *sabiá-poca*, cuja presença é desagradavel pelo estardalhaço que produz...

Infinidades de outras aves se destacavam pelas suas curiosas particularidades, como o *gavião*, que habita nos planos, foge dos homens, mas acompanha os animais, assentado no dorso dos mesmos e livrando-se dos carrapatos.

Mas nem todas as aves andavam isoladas. Umas formavam sempre pares, outras constituiam grandes bandos, como é o caso das *saracuras*, que cantam em conjunto, e o dos *tangarás*, que, saltando, parecem bailar.

Aves, não só numerosas, mas tambem dignas de menção, habitavam nos rochedos marítimos, nas ilhas e nos mangues: a *gaivota*, branca-acinzentada e de asas e cauda pretas; o *mergulhão*, de côr parda e abdomen branco; o *maçarico*, de plumagem cinzenta e cabeça, coleira e asas salpicadas de preto; o *trinta-réis*, de porte elegantíssimo e agudo bico; o *martim-pescador*, que aprisiona, com certeiro mergulho os peixes dos cursos dágua e das lagoas; o *joão grande*, de ampla envergadura, com grande bico, curvo na ponta; os variegados *socós;* lindíssimas *garças* brancas e algumas azues; e por fim, a mais bela ave aquática da Guanabara: o *frango dágua*, cuja plumagem é verde-azul, com brilho metálico e o bico, amarelo na ponta e vermelho próximo à cabeça.

Marrecos, dos capões próximos às lagoas — dessas zonas em que se não sabe se o mato invade o lençol dágua ou se este se espraia pelo mato; *inhambús*, dos relvados; *perdizes* e *macucos*, do interior das matas; *anús*, dos capinzais; *saracuras*, dos pantanais; *tamanduás:* desdentados muito esquisitos pelos seus abundantes e longos pêlos, sua cauda e conformação da cabeça, mas beneméritos, pois ajudam o Brasil a não ser devorado pelas formigas; *jacús*, em quantidade; *coelhos selvagens*, *gatos* e *cachorros do mato;* velozes *cotias;* fedorentas *gambás* — fiéis devotas de Baco —, carregando os filhotes nas bolsas abdominais; *macacos* corpulentos; impressionantes *guaribas*, de gritos de tigre; *micos* de topete e irrequietos *saguís;* vagarosas *preguiças*, mas habeis nadadoras; *lagartos* numerosíssimos; marte-

lantes *rãs; cobras*, como a musculosa *gibóia*, a temida *surucucú*, as terriveis *jararaca* e *jararacussú*, a benéfica *mussurana*, que caça as cobras venenosas; e *jacarés* verdes, de papo amarelo: — percorriam os bosques e capoeiras, varavam o espaço, pulavam, escapavam-se pelas ribanceiras e atalhos, pousavam nas margens dos rios e lagoas, escondiam-se nas grotas, permaneciam inertes, enroscavam-se, esqueiravam-se, fugiam ou preparavam-se para o ataque e a defesa.

E com o crepúsculo, surgiam os tenebrosos *morcegos*, sugadores de sangue; os *tatús*, grandes cavadores de galerias profundas; os *bacuraus*, de voz melancólica; os *ouriços-caixeiros*, com o corpo de espinhos duríssimos e pontudos; as velocíssimas *pacas;* as fleugmáticas, estúpidas e pesadonas *capivaras* e os mágicos *vaga-lumes*.

Outros animais selvagens, como: a perigosíssima *onça;* o veloz *veado;* os *ursos* narigudos, ou *quatís;* o *porco do mato*, ou *caitetú;* e o *rato-coró;* — faziam as suas sortidas, assustando homens e animais, fazendo vítimas e destruindo lavouras. Mas, de todos, o mais esperto, era o *jaboti*.

Formigas, mosquitos, marimbondos, carrapatos, aranhas perigosíssimas e centenares de insetos, completavam a tremenda resistência que a Natureza oferecia à invasão do Homem.

Em compensação, *borboletas* de mil côres fantásticas e de inúmeros tamanhos, cortavam céleres o espaço.

FAUNA MARÍTIMA

À riqueza da fauna terrestre correspondia uma outra, marítima, não menos importante. Peixes vários e quase todos saborosos: *badejos, linguados, garoupas, robalos, namorados, bijupirás, meros, taínhas, pescadas, pescadinhas, enxovas, dourados, cavalas, corvinas, chernes* e *sardinhas*. Outros, bem curiosos, como os voadores: *trairas* e *acarás;* os *baiacús*, que simbolizam, de maneira perfeita, a fatuidade; os *peixes-pilotos*, que se encarapitam no dorso dos tubarões e lá vão mar afora; e as *lulas*, generosas distribuidoras ambulantes de tinta. E mais, os *coiós-voadores* e os *acarás-bandeiras*.

E ao lado de *camarões, siris* e *caranguejos*, crustáceos apetitosos —, surgiam terriveis *tubarões*, numerosas *baleias*, enxames de *bôtos* e ariscas *tartarugas* pretas.

O ASPECTO FÍSICO E A POESIA DA TERRA CARIOCA

Terras baixas junto à costa; terras altas de um bloco de montanhas espalmado no meio da Cidade; montanhas de granito e montes e outeiros de barro, rodeando, qual satélites, o grande maciço; terras

ondulantes dos vales intermédios; terras inclinadas, de ligação entre a baixada e o alto. Esse é o conjunto, coberto de florestas seculares e cortado por límpidas águas encachoeiradas, que se depara ao observador debruçado num dos alcantís da serra. Essa é a visão grandiosa que, do Oceano, o navegante tem do *Gigante Deitado.*

Clima quente e úmido nas várzeas; temperado nas montanhas. Ao adusto verão, sucede o delicioso inverno. A primavera é eterna, para festa dos olhos e alegria dos corações.

Auroras em que o azul se irmana com o rosa e o amarelo. Dias luminosos, sem iguais no Mundo. Céu riscado de sangue, ouro, prata e roxo. Impenetraveis nuvens plumbeas ou lençóis de algodão estacionam no espaço, tornando a atmosfera triste ou alegre. Nuvens transparentes, rolos fugidios ou montanhas e paisagens aéreas que avançam, correm e desaparecem. Ocaso: quase sempre incendiado; do dia que não volta mais.

Terra de alucinantes contrastes, terra que é hino à Natureza, terra indescritivel. Ao infindo crepúsculo se opõe a vertiginosidade do sol nascente; as matas e os rochedos cobertos de luz, dando relevo a tudo, contrastam com a recortada silhueta das Aves-Marias; os claros contrapondo-se aos escuros.

Sol que ilumina o casario, tornando purpurino o vermelho dos telhados amouriscados e magoando os olhos ao refletir a brancura árabe das fachadas, que faz ressaltar o negrume das grades monacais, o prateado lusitano das sacadas, o verde brasileiro das esquadrias e a graciosidade dos beirais mediterrâneos; que torna o amarelo mais amarelo e o azul mais azul.

Lua que tudo prateia, que converte as lagoas em espelhos onde amorosamente piscam as estrelas; lua que ao apaixonado faz cantar e ao desditoso obriga a chorar.

Lua boa, lua má! Sol de vida e de morte!

Fortes golpes de vento, raios apavorantes e rolantes trovoadas, cujos ecos as infratuosidades das montanhas aumentavam, tornando mais tenebrosas as tempestades, precediam chuvas torrenciais que encharcavam a terra, o homem, as cousas.

Mas, passada a tormenta, surgia a beleza dos dias de glória ou o esplendor das límpidas noites, fantasticamente estreladas.

Baía enorme, colossal; a maior e mais bela de todas. A mais poética. *Guanabara:* a sem igual. "*Guanabara, la Superbe*". De grande profundidade e grandes correntezas. Repleta de ilhas pitorescas, de graciosos sacos e remansos, e de extensas e alvíssimas praias.

Mar de mil côres e de barcos veleiros. De nereidas, monstros fabulosos e mistérios mil. Mar que ruge castigando a terra com os furiosos assaltos de suas ondas altaneiras; mar bonançoso, que levemente acaricia os areiais interminaveis.

Mar de piratas e de esquadras Reais, trilhado pelas *rostras* das caravelas, cortado pelas prôas das fragatas, arranhado pelas férreas rodas dos navios a vapor. Mar que tantas esperanças trouxe e enormes desditas levou; que recolheu os soluços africanos, a dolente música dos imigrantes, o grito de glória dos vitoriosos. Campo santo de todos e de ninguem.

Essa foi a obra grandiosa do Criador que Grandjean de Montigny encontrou sob o Cruzeiro do Sul.

1) ASPECTO URBANÍSTICO

FUNDAÇÃO — EXPANSÃO — AS RUAS, TRAVESSAS E PRAÇAS — A LÍMPIDA ÁGUA DAS SERRAS — DOIS CONTRASTES — À LUZ DOS CANDIEIROS — DE SÉGE, A CAVALO OU DE CADEIRINHA — AS PRIMEIRAS LETRAS, AULAS RÉGIAS E ACADEMIAS — COISAS DIGNAS DE MENÇÃO — AS ESTRADAS.

FUNDAÇÃO

FUNDADA, virtualmente, a Cidade pelo Jesuita espanhol José de Anchieta, — pois se não fôra ele, derrotando os Tamóios, aliados dos Franceses, o válido do Rei, Estácio de Sá, não teria lançado os fundamentos da mesma na várzea existente entre o Morro da Cara de Cão e o Pão de Açucar, à entrada da Barra, — foi ela transferida por Mem de Sá para o Morro de São Januário, depois denominado *do Castelo*. As razões estratégicas que determinaram a escolha do primeiro local, tiveram de ceder lugar àquelas outras — urbanísticas — que exigiam uma outra situação para melhor desen-

volvimento da urbe. Rodeada de lagoas, de pântanos e de terrenos baixos, a nova sede apresentava maior espaço, alem de excelentes condições militares.

Desenvolvendo-se a Cidade dentro dos muros fortificados da Ponta do *Calhabouço* e do Castelo de São Sebastião, teve de transpô-los, deslizando pelas encostas e conquistando a várzea. Por isso, em virtude da existência das Ladeiras da Misericórdia, da Ajuda e do Cotovelo, surgiram as Ruas da Misericórdia, Direita, de São José e da Ajuda. E perpendicular ou paralelamente a essas, outras foram abertas, sem quaisquer preocupações urbanas, alem daquelas que pudessem servir a interesses econômicos.

A necessidade de evitar os obstáculos naturais, e a inexistência de um plano preconcebido — uma vez que o urbanismo era praticado por um "*arruador*" e por um "*meirinho encarregado de andar com a corda de medir*" —, deu como consequência a formação de ruas sinuosas e irregulares, e de quarteirões nada homogêneos. Constituiu-se na planície, dessa maneira, um traçado aproximadamente em xadrez. Não houve aqui — como aconteceu em Buenos Aires e em tantas outras cidades fundadas pelos conquistadores espanhóis — o propósito de estabelecer um plano quadriculado, que era o mais completo e perfeito dos ideados pelos mestres urbanistas daquela época. E, com o intuito de diminuir distâncias entre pontos importantes do litoral e entre esse e os *engenhos* e *fazendas*, foram abertos atalhos, caminhos de cargueiros e estradas.

EXPANSÃO

Durante os governos dos Capitães-Generais Aires de Saldanha e Albuquerque Coutinho Matos e Noronha, e Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, bem como nos dos Vice-Reis Marquês de Lavradio — D. Luiz de Almeida Portugal Soares Alarcão Eça Melo Silva Mascarenhas — e D. Luiz de Vasconcelos e Sousa, depois Conde de Figueiró, já a cidade começara a desenvolver-se, a ter as suas ruas regularizadas e calçadas, e melhorada a edificação. Mas foi com a presença da Côrte, afluência de importantes missões diplomáticas, constituição de duas importantes colônias estrangeiras: uma francesa e outra inglesa, e abolição das medidas que garroteavam o comércio e a indústria, que ela muito melhorou.

Estando à frente dos seus destinos, desde 1808, o Intendente Geral de Polícia, Desembargador Paulo Fernandes Viana, brasileiro ilustre e espírito esclarecido, que acumulava, alem das funções meramente policiais, aquelas outras que hoje são exercidas pelo Prefeito

Municipal, a cidade teve: pântanos aterrados, ruas calçadas, construidos alguns cáis, desenvolvida a iluminação pública, pontes construidas, água encanada até chafarizes convenientemente situados, melhorado o Campo de Santana, abertas diversas estradas e criado o Teatro São João (no local do atual João Caetano). Durante a sua administração — que se prolongou até 1821 — projetou-se, até, demolir o Morro do Castelo. Aliás era a segunda tentativa, porquanto o autor da primeira, o Dr. Antônio Joaquim de Medeiros, opinava em 1798, em solução ao plano de saneamento do Rio de Janeiro, apresentado pelo Senado da Câmara, que: *"se arrasasse os morros do Castelo e de Santo Antônio, ficando por muita equidade o lugar do convento"*.

Em consequência da profícua ação do Intendente Geral e da isenção do pagamento das *décimas* para as novas edificações, a Cidade que, para o Norte, só apresentava casas isoladas nos diversas *sacos*, começou a estender-se na direção do *"aterrado do Mangal de São Diogo"* (atual Rua Senador Euzébio), dando origem, assim, à *Cidade Nova.* Por sua vez, os limites para a parte do Sul, que até alguns anos antes só alcançavam a Igreja de Nossa Senhora do Outeiro da Glória, começaram a dilatar-se na direção do Catete, das Laranjeiras e de Botafogo.

Referindo-se à cidade, diz De Bret: *"Au pied des collines qui la bornent du côté de la terre, depuis Botta-Fogo jusqu'a l'extremité de Mata-Porcos, il y a une longue et magnifique suite de nouvelles maisons rivalisant d'élegance, et dont l'ensemble se divise en six faubourgs nommés Botta-Fogo, Catete, la Gloire, Mata-Cavallos, Catumbi, et Mata-Porcos; residences ordinaires de la noblesse et des gens riches, nationaux et étrangers; mais ce sont surtout les maisons les mieux situées sur les hauteurs qui environnent l'église NOTRE DAME DE LA GLOIRE, qu'affectionent nos riches voisins d'outre mer"*.

A orla marítima, mais ou menos habitada, era constituida e denominada, do Norte para o Sul, da seguinte forma: Sacos de São Diogo, do Alferes, da Gamboa e da Saude, Valongo, Valonguinho, Prainha, Cáis dos Mineiros ou do Braz de Pina (o mais antigo da Cidade), Cáis do Largo do Paço, Praia D. Manuel, "Ponta do Calhabouço", e Praias de Santa Luzia, do Boqueirão, de Nossa Senhora da Glória, do Flamengo e de Botafogo.

Enfeixado o Poder Executivo da Cidade nas mãos do Intendente Geral de Polícia, o Poder Legislativo era exercido pelo *Senado da Câmara*, constituido do *Juiz Ordinário*, ou *de Terra* (por contraposição ao *Juiz de Fora*), que exercia a presidência; de *Vereadores*, em número de tres ou quatro, escolhidos entre os *bons do povo* ou *homens bons* da Cidade; de um *Procurador* e de um *Escrivão*. Vários

almotacés, ou funcionários encarregados da fiscalização dos gêneros, pesos, medidas e da observância das posturas, alguns *escrivães de almotaceria*, um *procurador dos almotacés*, um *vozeiro*, síndico ou advogado —, e um *tesoureiro;* auxiliavam esse *conselho*.

E quatro eram as *freguesias* em que a Cidade estava ecleciasticamente dividida: Candelária, Santa Rita, São José e São Francisco Xavier.

AS RUAS, TRAVESSAS E PRAÇAS

As ruas eram estreitíssimas e tinham o leito dividido ao meio por uma sargeta que recolhia as águas pluviais. As de melhores proporções eram a *Rua Direita* e a *Larga de São Joaquim*. O calçamento consistia — nas ruas que o possuiam — em blocos irregulares de granito, introduzidos na terra por compressão. Só havia calçadas nas ruas mais importantes, sendo compostas de grandes lajes de cantaria colocadas ao longo das fachadas e sem ressalto algum sobre o calçamento. Nos dias de chuva, o pobre transeunte quase não podia andar: encostado às casas, recebia a água dos beirais, ou — o que era pior — os fortes jôrros dos businotes das casas providas de calhas; afastado da edificação, a água, ou melhor, a torrente que corria pelo centro da rua, era não menor obstáculo. Somente se salvavam dessas contingências os que se utilizavam de quaisquer meios de transporte.

Já naquela época existiam as ruas denominadas Ouvidor, Ourives, Alfândega, Candelária, São José, Misericórdia, Inválidos, Lavradio, Rezende, Espírito-Santo, São Jorge e Senhor dos Passos. Outras que ainda perduram, tinham, porém, nomes pitorescos ou rebarbativos, tais como: Direita, do Cano, da Vala, do Piolho, dos Ciganos, dos Latoeiros, da Cadeia, da Quitanda do Marisco, do Aljube, da Guarda-Velha, dos Barbonos, das Marrecas, das Mangueiras, Nova dos Arcos, de Mata-Cavalos, do Conde da Cunha, do Fogo, Detrás do Hospício, do Sabão, das Flores, das Violas, dos Ferradores, dos Pescadores, Funda, do Terreiro do Jogo da Bola, e da Escorregadura... E dentre as que não mais existem ou foram transformadas, devem ser mencionadas a da Ajuda e as Estreita e Larga de São Joaquim.

Alem da Travessa do Paço, da do Suspiro e da Travessa do Beco, denominação dificil de compreender, existiam numerosíssimos *becos*, reminiscência árabe e mourisca. Alinhem-se os seus estravagantes nomes: de João José, de João Inácio, de São Francisco da Prainha, da Música, da Fidalga, do Quartel do Moura, do Trem, dos Tambores, do Bobadela, do Teles, dos Barbeiros ou do Carmo, do Cotovelo, dos Adelos, dos Ferreiros, das Cancelas, da Tôrre de São

MARQUÊS DE MARIALVA
Contratante da Missão Artistica Francesa

CONDE DA BARCA
Idealizador da Escola Real das Ciências, Artes e Oficios

Auto-retrato de Arnaud Julien Pallière, progenitor de Jean Léon Pallière Grandjean Ferreira

Retrato de Jean Léon Pallière Grandjean Ferreira, filho de Arnaud Julien Pallière e neto de Grandjean de Montigny, tirado em Buenos Aires, no ano de 1865. (Coleção de *La Prensa*).

José, do Açougue, dos Cachorros, do Guindaste dos Padres. E, finalmente, o *Beco* de João Batista, nome do cirurgião francês Jean Baptiste Darrigue, que, chegado ao Rio em meado do Século XVIII, alí morava, em uma casa de dois pavimentos, com sua esposa, fluminense de nascimento, e a sua numerosíssima descendência.

Havia, tambem, um Terreiro do Jôgo da Bola, uma Ladeira do João Homem, outra do Escorrega e uma Calçada do Livramento.

As praças públicas, comumente denominadas de *largos* ou *rocios* — eram grandes descampados, a saber: Praça do Palácio ou Largo do Paço, e Largos do Moura, da Batalha, da Ajuda, da Carioca, de São Francisco de Paulo, do Rocio, de Santa Rita, de São Domingos, do Capim, de João Batista, do Valongo, de São Joaquim e de Nossa Senhora da Glória. O Campo de "*Sancta Anna*" tinha alinhamentos bem irregulares e alguns prédios de valor. Destacavam-se, dentre os melhores desse "*Campo de areia ardentíssima no verão*", o que alí possuia o Conde dos Arcos.

Frades de pedra colocados quer nas esquinas, como proteção aos edifícios, quer em fileira, e ligados por correntes, em frente às igrejas e residências nobres ou impedindo aos veículos a entrada às vielas —, constituiam uma nota urbana bem interessante.

Alagadiços, manguesais e lagoas, abundavam numa cidade cheia de altos e baixos. Os mais conhecidos e daninhos eram: o *mangal* de São Diogo (o maior de todos aqueles espalhados pelos Sacos da Gamboa e do Alferes); o alagadiço pestilencial do sopé do Morro de Santo Antônio (onde hoje está o Teatro Recreio Dramático), a Lagoa da Sentinela (atual quarteirão limitado pelas Ruas Riachuelo, Senado, General Caldwell e Frei Caneca), e o pântano do Machado (no Estácio de Sá).

A LÍMPIDA ÁGUA DAS SERRAS

O fornecimento de água à população era feito pelos chafarizes, fontes e torneiras públicas. Os moradores enviavam a esses lugares os seus serviçais munidos de barrís, transportados à cabeça. Os hoteis enviavam bestas, em cujas cangalhas se dependuravam barrilotes.

Da serra do Corcovado, a água era transportada por uma valeta de alvenaria a céu aberto — o *cānālis structīlis*, dos romanos —, em direção aos chafarizes da Glória, das Marrecas, do Lagarto, das Boiotas, do Largo do Moura, do Catumbí, da Bica da Rainha, do Riachuelo, do Aragão, da Carioca e do Pharoux. Este, abastecia, por sua vez, por meio de canalização feita de blocos de pedra perfurados e justapostos, — *tubus*, ou *fistŭla*, romana — o do Largo do Paço. Mas,

para chegar até o centro urbano a água tinha que transpôr o pequeno vale existente entre os morros de Santa Teresa e de Santo Antônio. Isso se fazia por meio do *Aqueduto da Carioca*, vulgarmente conhecido sob o nome de *Arcos da Carioca*, de feição romana e de arcada dupla. Assim, esse tipo de construção utilitária — revelado pelo Arquiteto Frontino, do Século I, D. C., em sua obra *De Aquæductis* — muito divulgado na Europa, principalmente na Espanha (Segovia, Tarragona, Mérida e Teruel), em Portugal (Évora, Elvas e Beja), na França (Roquefaveur e Pont du Gard, em Nimes), na Ásia (Palmira) e na África (Constantina), têm um belo exemplar na terra americana, que muito se assemelha, no aspecto, ao de Cláudio, na campina romana.

O chafariz mais central — *Fonte da Carioca* — se destacava pelas suas proporções. Tinha enorme concorrência. O das *Boiotas*, situado na travessa da Barreira, era afamado pela excelência das suas águas para a cura de certas doenças peculiares às partes ocultas do homem. O do *Largo do Moura*, estava próximo aos quarteis alí existentes. O de *Catumbí* — que ainda pode ser visto — ficava no antigo Caminho do Catumbí, sucessivamente denominado de Rua do Conde, Conde D'Eu e Frei Caneca. O da *Bica da Rainha*, ainde existe nas Águas Férreas. Os do *Riachuelo* e da *Glória*, subsistem ainda nas Ruas desses nomes. O do *Aragão*, estava situado na confluência das Ruas dos Araujos e do Andaraí Pequeno, atual Conde de Bomfim. O das *Marrecas*, defronte da Rua das Belas Noites, atraía a atenção pelas marrequinhas de bronze, feitas por Mestre Valentim da Fonseca e Silva. E o do *Pharoux* — de autoria desse conhecido arquiteto colonial — constituia uma obra de arte barrôca. Feito à beira do cais, servia de *aguada dos marinheiros*, isto é, ponto de abastecimento para as embarcações. As outras *aguadas* eram, no Rio Carioca (Flamengo) e na *ponte dos marinheiros*, (situada na curva do canal do Mangue). A água vinda para esta última, descia da Serra do Andaraí, por um conduto de madeira e abastecia o cilíndrico chafariz do Campo de Santana.

DOIS CONTRASTES

Tambem não havia esgotos. As dejeções humanas eram transportadas em barrís — os famosos *tigres* —, e despejadas nas praias da Cidade. Em compensação, existia uma obra de aquitetura paisagística, notavel para aqueles tempos: o *Passeio Público*, obra de Mestre Valentim, mandado construir pelo tão digno membro da Casa de Castelo Melhor, D. Luiz de Vasconcelos e Sousa, e situado no meio da grande praia curvilínea que partindo da Capela de Santa Luzia ia terminar no sopé do Outeiro da Glória.

À LUZ DOS CANDIEIROS

A iluminação pública estava pouco disseminada e, assim mesmo, só funcionava nas noites em que não havia luar... Cem lampeões com candieiros de azeite de peixe deixavam cair a sua luz mortiça na parte da cidade compreendida entre a Rua Direita e o Campo de Santana. Era essa a iluminação que existia desde 1790, época em que o Conde de Rezende a inaugurou. Esse sistema, deficientíssimo pela fraqueza da luz e pelo grande espaçamento que havia entre os lampeões (quatro nas vias principais e dois nas outras), tinha, em algumas ruas e *becos*, um reforço que provinha dos candieiros e das velas de cera colocadas pela devoção particular nos oratórios das esquinas. Braços e postes de ferro eram os sustentáculos dos lampeões, cuja limpeza estava entregue a uma quadrilha de negros capengas...

Assim sendo, poucas pessoas se aventuravam a sair à noite, e quem o fizesse teria de ser acompanhado de escravos portadores de archotes e de... adagas!

DE SÈGE, A CAVALO OU DE CADEIRINHA

Os meios de transporte, em que pese a muitos historiadores que afirmaram ter sido escassos, foram, pelo contrário, bem numerosos. Alem de animais: cavalos e mulas, havia carruagens denominadas *sèges*, *cabriolets*, *traquitanas* e *sociaveis*. As *sèges* ou *sèges de arruar* — primeiro tipo de veiculo introduzido na Côrte desde o Vice-Reinado do Conde de Rezende — eram carruagens de duas rodas, com cortinas de couro binoculado, lanterna lateral, puxadas por dois animais, com *bolieiro* à sota e lacaio de pé descalço... no estrado trazeiro. Os *cabriolets*, eram sèges aperfeiçoadas: elegantes, leves e não poucas vezes luxuosas, possuiam duas rodas, capota reversivel, bom molejo, varais curvilíneos para atrelagem do animal, dois lugares almofadados (um dos quais reservado ao cocheiro), dois estribos e boleia de couro, à qual estava suspensa a lanterna. As *traquitanas*, sèges de quatro rodas (duas menores, à frente, e duas maiores, atrás), com bom jôgo de molas, um único varal e dois animais de tração, eram conhecidas pelo povo sob o nome de *tipóias*. E, por fim, as *sociaveis*, com quatro rodas do mesmo tamanho e bancos fronteiros para falar mal da vida alheia... As pesadas *berlindas* ou côches de D. João V e D. José I, alternavam com as barulhentas *sèges* e *traquitanas* das Quintas Reais e com os velozes e leves *carrinhos de passeio* dos Infantes. Havia mais: as *cadeirinhas* — para as

damas —, com os seus cortinados e decorações, e transportadas por meio de braços de madeira aos hombros de escravos pitorescamente fardados, mas... descalços; as *liteiras*, a cujos varais eram atrelados dois animais, um à frente e outro atrás, empregadas como meio de transporte dos e para os *engenhos* e *fazendas;* e, por fim, as *redes* suspensas de um varapau carregado por dois homens, e destinadas aos doentes e aos... mortos.

AS PRIMEIRAS LETRAS, AULAS RÉGIAS E ACADEMIAS

A instrução, essa sim, era bem parca. Abrangia as aulas de Filosofia Moral e de Latim dos tres Seminários; as *"Aulas Régias"* de Filosofia Racional e Moral, de Retórica, Latim, Grego e Desenho; uma aula de *"Primeiras Letras"* em cada Freguesia; a *Academia Real de Guardas-Marinha;* a *Academia Real Militar;* e a *Escola Médico-Cirúrgica.*

COISAS DIGNAS DE MENÇÃO

E dentre as cousas mais notaveis que a Cidade possuia, contava-se, alem das já mencionadas, com uma série de edifícios e obras: o *Trem Real* ou Arsenal do Exército, com o seu bastião, vastos pátios, enormes compartimentos e interessantes pórticos de arcos abatidos; o *Arsenal de Marinha,* de numerosas oficinas de *carpinteiros de ribeira;* a lúgubre prisão do Aljube; o vastíssimo *Hospital da Misericórdia,* vulgarmente conhecido como *Santa Casa;* o *Erário Régio* e a *Casa da Moeda* (no casarão da atual Avenida Passos); a *Real Biblioteca,* que já possuia 60.000 volumes, sendo considerada *"a primeira e a mais insigne que existe no novo Mundo";* o *Real Teatro de São João,* cujo interior era *"mui belo e ricamente ornado";* a *Imprensa Régia,* onde se imprimia a *Gazeta do Rio de Janeiro;* a *Casa da Alfândega;* o *Museu de História Natural,* instalado nas *casas nobres* do Campo de Santana que tinham pertencido ao Comendador João Rodrigues Pereira de Almeida (atual Arquivo Público); o Cais do Largo do Paço, mandado fazer por D. Luiz de Vasconcelos e Sousa; o Cais dos Mineiros ou do Braz de Pina, construido a expensas desse contratador da pesca das baleias; os tres moinhos existentes no *"Monte"* de São Bento; o Patíbulo, situado na Prainha; o Quartel do Campo de Santana; o *Calhabouço,* ou prisão onde se castigavam os escravos; a modestíssima instalação do *Senado da Câmara,* na Rua do Rosário; o *Paço Real,* antiga morada dos Vice-Reis; a *Ucharia,* residência dos

Valioso quadro atribuido a Jean Léon Pallière Grandjean Ferreira, representando sua esposa e filho, com os escravos a seu serviço.

(Coleção do Dr. Jaime Chermont)

Porta central

da

Igreja de Saint Merry,

em Paris.

Nesse templo foi batizado

Grandjean de Montigny.

OUTEIRO
E
IGREJA
DA
GLÓRIA
Meado
do
Século
XIX

VISTA
DA
QUINTA
DA
BOA
VISTA
EM
1850

Curiosa estampa daquela época, em que pode ser visto, no primeiro plano, o famoso Hotel Pharoux, e ao centro da composição, o Mercado da Candelária, projetado por Grandjean de Montigny.

serviçais do Paço, e que constituia a maior habitação coletiva existente na cidade; o casarão do Convento do Carmo, fronteiro ao Paço, tambem ocupado pela Casa Real e local onde faleceu a Rainha Dona Maria I; o *Palácio Episcopal* do Morro da Conceição; a residência do Governador, na Fortaleza da Conceição; o infeto *matadouro* da Rua de Santa Luzia; os armazens de escravos do Valongo; o *Hospital Real Militar* (antigo Colégio dos Jesuitas, no Morro do Castelo); as Igrejas e demais construções eclesiásticas descritas mais adiante; a Fortaleza ou Castelo de São Sebastião, cujos *"merlões de baterias se fizeram com cestões, tendo alem dos fossos a sua barbacã"*; e, finalmente, fora dos limites urbanos, a *Real Fábrica de Pólvora,* na Lagoa de Rodrigo de Freitas.

AS ESTRADAS

Alem das estradas do Engenho Velho, do Andaraí, das Laranjeiras e do Catete, havia outras curiosamente denominadas, como as de Mata-Porcos, do Areal ou das Boas Pernas, do Caminho Novo de Botafogo, do Caminho Velho de Botafogo, e a já mencionada do Aterrado, ou Caminho das Lanternas. Paralela a esta, já estava aberta uma vala ou canal (atual Canal do Mangue), que permitia as embarcações penetrarem até o que depois foi o Rocio Pequeno.

Do Rio de Janeiro partiam duas importantíssimas estradas de penetração.

Uma, estava constituida pelo *Caminho Novo,* que comunicava com Minas Gerais por Irajá, Merití, Iguassú, Patí do Alferes, Rio Paraíba, Paraibuna, Matias Barbosa, Serra da Mantiqueira e Barbacena, onde havia estradas que se dirigiam para o arraial do Rio das Mortes, Cataguazes, Congonhas e Ouro Preto.

A outra era a *Estrada Real de Santa Cruz* aberta pelo Intendente Geral de Polícia Paulo Fernandes Viana sobre o caminho feito pelos Jesuitas e melhorada, em grande extensão, por Inácio de Andrade Souto Maior Rendon. Tinha começo na *Cancela,* em São Cristovão, passando por Bemfica, Pilares de Inhaúma, Cascadura, Realengo, Santíssimo, Campo Grande e Santa Cruz. Daí, continuada pela costa até Paratí, conduzia ao caminho de Taubaté e dali, por Pindamonhangaba e Guaratinguetá, a São Paulo. Era o *Caminho Velho,* tambem chamado *Caminho Velho de Minas,* pois de Guaratinguetá se podia atingir o Rio das Velhas.

Entre a Cancela e Santa Cruz, havia quatro pousos, ou hospe-

darias: no Campinho, Realengo, Santíssimo e na Fazenda do Mato da Paciência.

Por sua vez, marginavam a estrada inúmeras *casas de campo* — com as suas tão peculiares varandas de colunas bojudas —, importantes fazendas, como as do Bangú e do Viegas, várias estâncias de gado e engenhos de açucar. Desses, havia em volta do Rio de Janeiro, alem dos que tinham pertencido à Ordem de Santo Inácio de Loyola, e que estavam ao abandono, nada menos de vinte e oito, disseminados pelas zonas de Inhaúma, Irajá e de Santo Antônio do Jacutinga, contígua à de Irajá. Ser dono de um engenho era cousa muito importante naqueles tempos; e chegar a sê-lo constituia a suprema aspiração dos senhores de alto e baixo coturno. Saint-Hilaire, o sábio francês que para aquí veio com Neukomm, fazendo parte do séquito do Duque de Luxemburgo, escreveu a esse respeito o seguinte: "*La possession d'une sucrerie établit parmi les cultivateurs des environs de Rio de Janeiro une sorte de noblesse. On ne parle qu'avec consideration d'un SENHOR D'INGENHO (propriétarie d'un moulin à sucre) et le devenir est l'ambition de tous. UN SENHOR D'INGENHO a ordinairement un embonpoint qui prouve qu'il se nourrit bien et qu'il travaille peu*".

Régulos, que mandavam muito e não se desmandavam pouco, os *senhores de engenho*, donos pelo direito ou possuidores pela força de grandes latifúndios, só tinham como rivais de domínio os proprietários das *vendas*, situadas nos lugares mais importantes das estradas ou nas encruzilhadas destas com os caminhos e atalhos. Porquanto, se para o *senhor* o domínio se exercia sobre escravos indefesos, o *vendeiro* impunha pelo seu sistema de negociar, pela concessão do *fiado*, a sua vontade e os seus preços aos pobres mortais que lhes caiam nas mãos. Mixto de botequim, de armazem de comestiveis, de bazar e de pouso, a *venda* era, e ainda é, um estabelecimento original e interessantíssimo. Alí embriagavam-se os escravos, acoitavam-se os escravos fugidos, apeiavam os senhores, pousavam os viajantes, passavam o tempo os tagarelas, intrigavam os maldizentes, berganhavam os mercadores e marchantes, cantavam os brancos a sua saudade, choravam os negros a sua desdita, dançavam alguns, sapateavam outros, jogavam não poucos, e muitos perdiam a vida, vítimas de crimes ocasionais ou de vinditas.

Tais eram as condições da zona onde começava o *sertão*, terra de todos e de ninguem.

2) POPULAÇÃO E ESTADO DA SOCIEDADE

ALGUNS DETALHES INTERESSANTES — TIPOS RACIAIS — ARTÍFICES E NEGOCIANTES — OS IGNORANTES E OS SAPIENTES — O PAINEL SOCIAL.

ALGUNS DETALHES INTERESSANTES

Havia na Cidade uns 70.000 habitantes, sendo a metade dessa cifra constituida de escravos negros. E, pelas relações das propriedades coletadas para o pagamento da *décima*, o número de imoveis era de 6.000. Dentre os habitantes, existia quase uma centena de homens cultos, 200 médicos, 500 religiosos regulares e seculares, 1.000 empregados públicos, 1.000 dependentes da Côrte e 2.000 logistas.

O aspecto da cidade era pitoresco, sob muitos pontos de vista.

Ombreando com a casaca cuidada dos homens de situação — dos senhores de engenho, negreiros, aventureiros, cortezãos ou dos funcionários cheios de prosápia mas com os cérebros vazios — podia-se observar o tipo campesino e descuidado do *paulista*, o *mineiro* com o seu chapelão e as botas de esporas de prata, o *feitor* de mangas arregaçadas e grande chicote para tormento dos escravos, a surradíssima farpela, as meias remendadas e os sapatos cambaios dos *meirinhos*, o chapéu armado e o bengalão dos casquilhos e janotas, os *ciganos* com a indumentária que lhes é peculiar e os berloques de ouro e prata, os uniformes dos soldados, milicianos e policiais, as negras vendedoras de frutas e guloseimas, as etaíras, empenachadas, em seus palanquins, e a elegância discreta dos diplomatas, dos residentes franceses e dos comerciantes ingleses.

Tropas de mulas carregadas de frutos da terra, negros portadores de fardos ou de cangalhas às costas, famílias desfilando em linha encabeçada pelo respetivo *chefe*, barbeiros ambulantes, fileiras de meia centena de escravos transportando telhas de canal, e numerosíssimos veiculos de transporte e de carga, atrancavam as ruas e proporcionavam ao estrangeiro cenas para ele desconhecidas e muito curiosas. E gritos, cantos, pregões, uivos, assobios, blasfêmias, vozes e o estrondo dos foguetes, cortavam o ar, tornando muito barulhenta a cidade.

TIPOS RACIAIS

A diversidade de raças, que nela podia ser observada, tambem era grande. Ao lado da brancura do *filho do Reino*, ou *português legítimo*, havia o *mulato*, mestiço filho de branco e negra, o *mamaluco*, ou *curiboca*, que representava a mistura dos sangues branco e índio, o *cafuso*: mestiço das raças negra e índia, e o *chôlo*, filho de mestiço e índia. E se o *brasileiro*, português nascido no Brasil, se acotovelava com um dos duzentos chineses plantadores de chá, mais adiante topava com um *cabôclo*, ou índio civilizado e a sua *china*, ou com um *bode* ou uma *cabra*, isto é, o homem e a mulher mestiços de negro e mulato. Mas, o elemento dominante era, como já se viu, o da côr de ébano. *Negro de Nação*, ou da África; negro do Brasil ou *crioulo*; e *moleques*, negrinhos — tais eram as principais subdivisões. Originários das costas oriental e ocidental da África, os negros eram conhecidos pelas denominações dos respetivos povos ou *nações*: *nagôs* ou *iorubanos*, *minas* ou *achantis*, e *gêges*: ou sejam as que constituem o grupo *sudanês*; *angolas*, *benguelas*, *moçambiques*, *congos* ou *cabindas*: ou pertencentes ao grupo *bantu*, que era o predominante no Rio. Isso sem contar com os *cassanges*, *rebolas calavas*, *monjolos* e os de origem maometana: *felanins*, ou *fulás*. Dessas denominações, duas subsistiram. Assim, a palavra *cassange* é ainda empregada quando se quer fazer referência a alguma linguagem incompreensivel, a uma algaravia; e a palavra *monjolo* serviu para designar o aparelho rudimentar onde se descasca café.

A observação da diversidade existente entre os indivíduos pertencentes às múltiplas nações africanas, diferenciação que se manifesta tanto nos caracteres antropológicos, como nos idiomas que empregavam, ou nos usos e costumes que possuiam, desperta a curiosidade e o analista se pergunta como puderam os *negreiros* submeter e transportar para o Brasil tão diversos e numerosos elementos. Não seria uma nação africana mais forte a que ajudou os traficantes na sua hedionda tarefa? E para levá-la a efeito, o veiculo para um melhor entendimento entre uns e outros não seria o idioma africano *Abunda*, ou *Bunda*, espécie de *língua geral* — como o tupi-guaraní —, empregado na Angola e na Benguela e já descrito em 1602 pelo luso Pedro Dias na sua "*Arte da língua de Angola?*".

Os grupamentos indígenas então mais conhecidos no Brasil, subdividiam-se em numerosas tribus: *tupís* (tupinambás, tupiniquins, tupinaes, tupinambaranas, tamóios, temiminós, tabajaras, papanazes ou tapanazes, caetés, maués, jurunas e mondurucús); *caraíbas* (bacaerís e crixanás); *gês*, ou *tapuias* (aimorés, ubirajaras, caiapós, apinagés, tremembés e guaianazes); *nu-aruaques*, ou *maipures* (nhen-

gaibas, aruans, manáos, chanés, guanás e parecís); *carirís*, ou *quirirís* (goianazes, quiririns e juremas); e, mais: os tapes, charruas, carijós, guaranís, goitacazes, bororós, botocudos e potiguaras. Poucos eram, entretanto, os representantes das mesmas na Côrte. Isso se explica pelas dificuldades que os indígenas apresentavam para deixar-se escravizar — os Jesuitas foram os únicos que conseguiram domá-los — bem como pelo seu nomadismo inveterado.

Com os trabalhos de Martius, os indígenas brasileiros, são, pela primeira vez, estudados cientificamente, ficando as tribus agrupadas segundo os dados linguisticos, o que, no conceito de Roquette Pinto, não deve ser aceito senão com reserva. Mas, com o tempo e os estudos de numerosos cientistas, dentre os quais se destaca Karl von den Steinen, os indígenas do Brasil passaram a ser classificados em grupos etnográficos: *Tupí*, *Gê* (ou *Tapuia*), *Nu-Aruaque* (ou *Maipure*), e *Caraíba*. Por sua vez, os grupos *Goitacá*, *Miranha*, *Guaicurú*, *Pano* e *Carajá*, ainda não estão definitivamente classificados. Paul Ehrenreich prefere agrupar os indígenas Brasileiros em três grandes famílias: *Tupís*, *Aruaques* e *Caraíbas*. E Roquette Pinto os reune segundo zonas, abrangendo, sucessivamente, regiões, grupos e tribus.

ARTÍFICES E NEGOCIANTES

As artes e ofícios existentes, eram as mais rudimentares e curiosas. Havia bordadeiras e passamaneiras, peritas doceiras, relojoeiros franceses e ingleses, alfaiates, cesteiros, modistas, chapeleiros e barbeiros, que tambem eram cabeleireiros, aplicadores de sangue-sugas, cirurgiões e clarinetistas!!!

As atividades dos negociantes eram por demais confusas, visto como acumulavam as mais diversas e disparatadas funções. Assim, eles eram, ao mesmo tempo, consignatários, comissários, banqueiros, procuradores e... negreiros. E, em virtude dessa desespecialização, tanto se lhes dava vender velas de sebo, comestiveis, trabucos, facas, arreios, lampeões de azeite, paratí ou licores fabricados nos conventos, como aceitar encomendas de sapatos, espadins, bacalhau, relógios ou negrinhas da Costa dos Escravos.

Entretanto, havia no comércio diferenciação entre o *armazem*, o *depósito* e a *loja*. O *armazem* de comestiveis: com caixões, latas, sacos empilhados e garrafas amontoadas ao lado de pipas de vinho e barrís de sardinha e de peixe em salmoura; o *depósito:* verdadeiro trapiche, com pilhas e mais pilhas de café, açucar, arroz e xarque. A *loja* tanto era de calçado, de roupas brancas ou de fazendas. Era nas *lojas* de fazendas tambem conhecidas por *armarinhos*, que se amontoavam os fardos de tecidos de todas as qualidades. Para as senhoras, havia:

sedas, setins, setinetas, organdis, tarlatanas, merinós e cambraias; os homens se compraziam com o briche, a ganga e o brim; e os escravos com os panos grossos. As *baetas*, ou feltros de lã, eram porém as fazendas mais procuradas. Recebiam os nomes curiosos de *raxa*, *barregana*, *serafina* e *belbute*, as que provinham de Portugal, e de *saragoça*, *sarja de Málaga* e *limiste de Segóvia*, as de origem espanhola. Por sua vez, as côres preferidas eram vermelho, verde, azul, cinza e amarelo. Muito embora o comércio de fazendas empregasse como unidades de comprimento a *vara* e o *côvado*, subdivididos em *palmos*, a principal medida era a *toeza*, dividida em *pés*, *polegadas*, *linhas* e *pontos*. O *arretel*, o *marco*, a *onça*, a *oitava*, o *escrápulo* e o *quilate*, constituiam as medidas para os pequenos pesos; e o *quintal* e a *arroba* para os grandes. Para as sementes havia o *moio*, e para os líquidos a *pipa*, subdividida em *almudes*, e esses em *canadas*.

OS IGNORANTES E OS SAPIENTES

Os ignaros avultavam. Não se julgue, porém, que deixassem de existir habitantes ilustres ou dignos de menção. Havia: advogados como Diogo Soares da Silva de Bivar; cirurgiões da perícia de Duarte da Ponte Ribeiro (depois Barão da Ponte Ribeiro); médicos como o da Casa Real, Domingos Ribeiro dos Guimarães Peixoto (que foi Barão de Iguarassú); historiadores do quilate de Monsenhor José de Sousa Azevedo Pizarro e Araujo, autor das valiosas *Memórias Históricas do Rio de Janeiro* e de Baltazar da Silva Lisboa, que escreveu os tão interessantes *Anais do Rio de Janeiro;* funcionários zelosos como Antônio de Menezes Vasconcelos de Drumond (depois Conselheiro); grande amador de música como o brasileiro José Egídio, depois Marquês de Santo Amaro; pintores da qualidade do fluminense José Leandro de Carvalho; uma distinta matrona como D. Ana Francisca Rosa Maciel da Costa, agraciada por D. João VI com o título de Baronesa de São Salvador dos Campos dos Goitacazes, e viuva do opulento negociante Braz Carneiro Leão; um comerciante da importância de Fernando Carneiro Leão, filho daquela nobre dama, e que constituiu com a respectiva família uma firma de nome esquesitíssimo: *Carneiro, Viuva & Filhos;* poetas da inspiração de Mariano José Pereira da Fonseca (alcunhado "o Dr. Biscouto"), feito mais tarde Marquês de Maricá; teólogos como o Padre Luiz Gonçalves dos Santos (cognominado "o Peréréca"); e mais os que são citados nas páginas deste trabalho.

O PAINEL SOCIAL

O Corpo Diplomático, que tivera até então figuras da importância do Lord e Visconde de Strangford (Percy Clinton Sydney Smyth), do Enviado do Xa da Pérsia, de Sir Gore Ousseley e do Conde de S. Palher, passou a ser gradativamente aumentado; esforçando-se cada Soberano em fazer-se representar de maneira digna junto à única Côrte americana. Assim, poucos dias depois da recepção da Embaixada Francesa, os franceses tiveram a oportunidade de presenciar a entrega, pelo Príncipe Regente D. João, do Barreto Cardinalício a D. Lourenço Caleppi, Arcebispo de Nizibi e declarado, por Pio VII, primeiro Núncio Apostólico no Brasil. Esse "*ato em si tão magnífico e augusto, pela primeira vez praticado na América*", deixou deslumbrado a todos os que o assistiram. Outros atos suntuosos e importantes — em que figuravam as *berlindas* ou coches reais puxados por parelhas ajaezadas, os palafreneiros agaloados, os gentís-homens de serviço, os oficiais cavalgando briosos corseis, as escoltas de cavalaria e a guarda de honra de infantaria — foram sucedendo-se quase sem interrupção. A presença de tais personagens "*dava lustre, suntuosidade, e novo tom à antiga capital da colônia,* — diz Rocha Pombo.

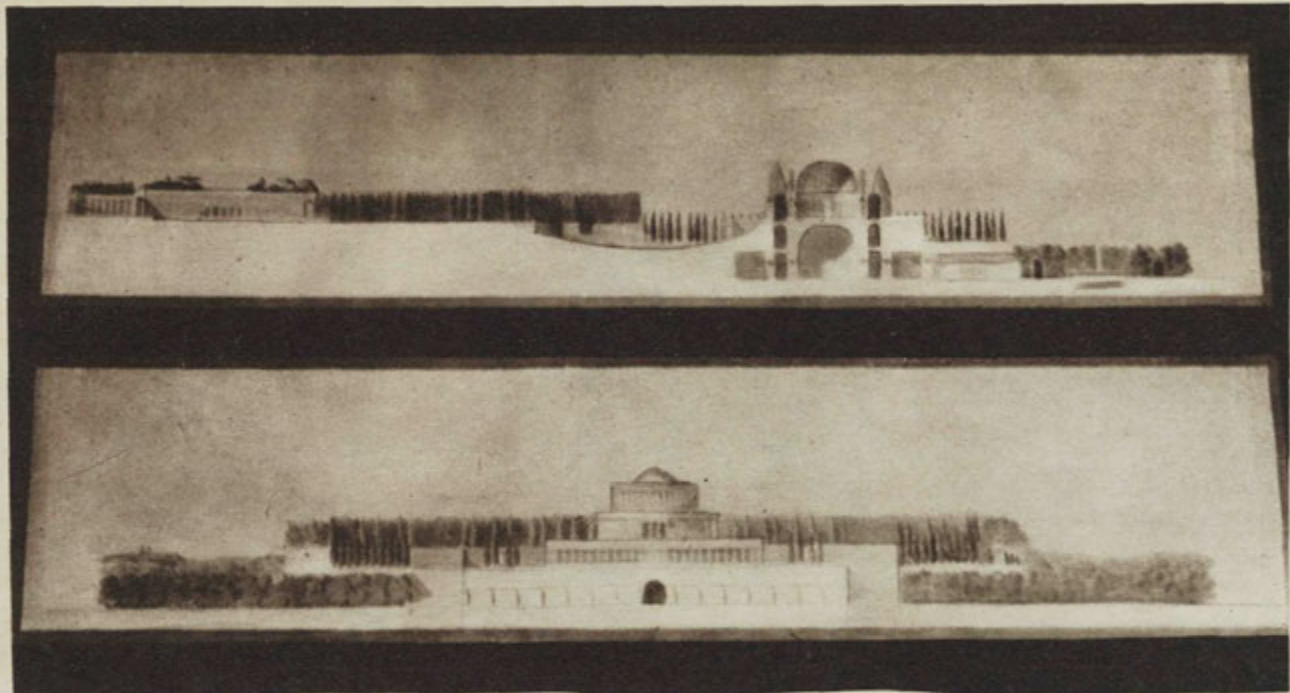
Uma colônia francesa emprestava a sua colaboração ao progresso da Cidade. Até um homônimo: um Grandjean, relojoeiro —, haveria de ser aqui encontrado por Grandejan de Montigny. Com a presença dos missionários e de elementos pertencentes à nobreza francesa — quer ao serviço das armas do Reino Unido, como os Beaurepaire; quer como os emigrados da Casa de Rohan, cujo heráldico lema: "*Roi ne puis, Prince ne daigne, Rohan je suis*", dá uma justa idéia da ilustre estirpe a que pertenciam — a ogeriza que havia contra os franceses se converteu em simpatia geral.

Finalmente, o quadro social era completado por um *Príncipe Regente de Portugal e dos Algarves, de aquem e de alem-mar, em África de Guiné, e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia, e da Índia* — rodeado de homens que emprestavam à Côrte tudo quanto faltava a alguns dos outros personagens que a rodeavam: — inteligência, preparo, gôsto refinado, boas maneiras e orientação política e administrativa.

Vista do Morro e da Igreja da Glória do Outeiro. Do *Album Historique du Voyage de Vaillant.* Desenho de Fisquet. A muralha que se vê é a que existe junto à Rua da Glória.

O LARGO DA GLÓRIA VISTO DO OUTEIRO (1850)

VISTA DO RIO DE JANEIRO, TOMADA DO MORRO DE SANTO ANTÔNIO.

Ao centro, o Rocio Grande da Cidade com o Teatro São Pedro de Alcântara. Segundo Reinado do Império.

"Elevação e corte do famoso projeto de um cemitério público, apresentado pelo Sr. Grandjean em 1799, no concurso para a viagem de Roma; trabalho laureado pela Escola de França com o primeiro prêmio"

(Galeria de Arquitetura da Escola de Belas Artes)

1) A LITERATURA

O ARCADISMO — O ROMANTISMO — O ROMANCE, O CONTO, A PROSA, A CRÍTICA, A HISTORIA E A FILOLOGIA.

O ARCADISMO

A gradativa libertação da influência lusitana, no terreno político, prepara a eclosão de um pensamento nacionalista. Não foram, portanto, somente transformações políticas e materiais as que Grandjean de Montigny teve ocasião de observar.

No campo literário, lhe seria dado assistir ao começo do terceiro período da evolução da literatura Brasileira.

O segundo período tivera início em 1750, com o que chamaremos de *grupo arcádico mineiro,* cujos componentes são vulgar e menos acertadamente classificados como formadores de uma escola mineira que — segundo nossa opinião — não existiu. Uma escola só existe com diretrizes, caracteres e maneiras definidas. Isto significa originalidade. Ora, os arcades mineiros, mais representativos na poesia épica e lírica, Frei José de Santa Rita Durão, Cláudio Manuel da

Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto, Tomaz Antônio Gonzaga, Manuel Inácio da Silva Alvarenga e José Basílio da Gama — o mais original de todos — imitaram o arcadismo europeu. O sentimento nacionalista que os uniu, não é suficiente, só por si, para que se julgue ou se pretenda demonstrar a existência de escola. A influência daqueles acadêmicos de Minas, caracterizada pela intenção de neutralizar, embora fracamente, a influência lusitana, que marcou o primeiro período da evolução literária — período de formação —, termina em 1830, no alvorecer do romantismo.

Mas, foi a partir de 1817, devido ao desaparecimento das personagens políticas que entorpeciam a livre expansão do sentimento nativista que o pensamento, no Brasil, começou a libertar-se das peias até então opostas. Era o termo de uma ação lenta, mas segura, que se vinha processando por meio do canto, da poesia e de um *folclore* de caracter americanista. Constituia tanto uma obra do povo, como dos autores anônimos e daqueles que, apesar das perseguições e degredos, teimavam em pensar, sonhar e amar brasileiramente.

Sílvio Romero fixa — em seu estudo *O Elemento Popular na Literatura Brasileira* — o *"antagonismo entre o elemento popular e os preconceitos autoritários das classes conservadoras herdadas da metrópole."*

Foram, portanto, as divergências de ordem moral, social e intelectual, existentes entre o elemento Metropolitano e o elemento Colonial, autóctone, que serviram para a formação de uma literatura nacional.

A partir daquele ano, adquirem uma situação de relêvo na oratória, na filosofia, nas letras, no jornalismo, na jurisprudência, na história, na geografia e na lexicografia, algumas das personagens já citadas, alem de muitas outras, como se poderá ver nas páginas que seguem.

O ROMANTISMO

Quando, em 1830, Antônio Peregrino Maciel Monteiro traz da Europa os primeiros ecos do romantismo europeu, ele é recebido no Brasil com entusiasmo. Mas não com surpresa.

O Brasil já estava romantizado. É fato que não admite mais contestação. Alguem já o disse uma vez, e não poucos o repetiram. O *Pindorama* era já, havia tres séculos, uma obra romântica feita pelo Criador. E, por isso, porque não classificar a Pero Vaz de Caminha como o primeiro dos romantizantes da Terra de Santa Cruz?

Com a Europa não acontecera o mesmo. Para que ela se romantizasse, indispensavel foi a inspiração. E essa veio, incontestavel-

mente, dos paises exóticos da Ásia, das terras ainda tão incógnitas da América, do exército de ilhas da Oceania. Foram os cronistas, marinheiros e cientistas das expedições navais, de que foram ferteis os Séculos XVIII e XIX, os que contribuiram — com a descrição dos territórios, das riquezas e das cousas e narração das lendas e contos — para a completa romantização da Europa.

Quando começou? Não se sabe ao certo. Mas é muito antiga, muito antiga mesmo. Montesquieu e Voltaire são marcos que começam a ser notados pelos viajores dessa estrada. Trabalho lento, subterrâneo, de aproximação a idéias e estados outros, que veio a eclodir oficialmente — dir-se-á assim — no primeiro quartel do Século XIX.

Na ordem cronológica, o romantismo alemão foi anterior ao inglês e este ao francês. Depois vêm, quase que em conjunto, o espanhol, o italiano, o polônio e o russo. O romantismo português é, talvez, o mais recente na Europa.

E as figuras principais, os mais altos espíritos que travaram luta contra o classicismo — que se baseava nos moldes rígidos da beleza greco-romana, e já sediços — foram: na *Alemanha*, Lessing, Goethe, Schiller, os irmãos Grimm, Ruchert, Uhland, Heine e, principalmente, Schlegel; na *Inglaterra*, Coleridge, Wordsworth, Walter Scott e Byron. Na *França*, Rousseau o inicia, se se deixar de lado a Montesquieu, a Voltaire e ao próprio Diderot, que podem ser considerados como *pre-romantistas*. Depois se segue a coorte célebre: Mme. de Staël, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Sainte-Beuve, Merimée, Victor Hugo, Theophile Gautier, Alexandre Dumas, Alfred de Musset e Georges Sand. Na *Espanha:* Martinez de la Rosa, o Duque de Rivas, Espronceda e Zorilla. Na *Itália:* a trindade ilustre, Manzoni, Leopardi e Mazzini. Na *Rússia:* Puchkine. Na *Polônia:* Adão Mickiewicz. Em *Portugal:* Almeida Garret, Alexandre Herculano, Pinheiro Chagas, Rebelo da Silva, Antônio Feliciano de Castilho, Bulhão Pato, Gonçalves Crespo e Latino Coelho. Nos *Estados Unidos da América do Norte:* Edgard Poe, Irving e Fenimore Cooper. E na *Argentina:* Esteban Echeverria chefia o grupo glorioso de Mitre, Alberdi e Mármol. Mas, o verdadeiro continuador do mestre, é Juan Maria Gutiérrez.

O romantismo constituia a bandeira da liberdade artística — o *barroco* da literatura —, a escola das novas locubrações e tendências, a substituição do objetivismo pelo subjetivismo, a imaginação em marcha, e, por fim, o definitivo abandono da admiração contemplativa dos deuses mitológicos e a sua substituição pelos assuntos inspirados em a natureza, na tradição, na côr local e no próprio homem, com as suas paixões e misérias, suas alegrias e tristezas. Mas o romantismo foi ainda mais,como observa o Prof. Afrânio Peixoto. Foi

o símbolo de aspirações humanas e de reivindicações sociais e políticas, e, portanto, de um novo estado de cousas; o marco inicial de uma profunda modificação social, filosófica, científica e moral.

No terreno político, o classicismo era o *antigo*, o regime passado, aquilo que estava irremediavelmente perdido; o romantismo era o *moderno*, o novo regime, a grande esperança. Mas constituia, outrossim, mais do que o presente; o futuro. Liberalismo contra absolutismo! E a esse grito acorreram todas as almas oprimidas pelos antigos cânones.

O mesmo aconteceu na arte. "*A literatura sentiu, se não teve conciência, que era uma expressão social e não estranha, portanto à política.*" São palavras de Afrânio Peixoto.

Se isso ocorria alhures, nada diferente haveria de acontecer aquí. Antônio Peregrino Maciel Monteiro, "*o mais antigo poeta hugoano do pátrio idioma nos dois emisférios*", no dizer de Sílvio Romero —, encontra, vindo da França, terreno propício. Havia fundadas esperanças no futuro de uma pátria nova, liberal, cheia de viço, promessa de melhores dias para tudo e para todos. Os modelos românticos trazidos de alem-mar, encontram acolhimento numa mocidade exuberante de talento, inflamada de amor pátrio. Olhando embevecida para a França, ela procuraria criar, entretanto, uma literatura genuinamente brasileira. Portugal, com a eclosão desse movimento, estava irremediavelmente de lado.

Chegou tarde ao Brasil a influência romântica européia? Não. Pois na Espanha, tão próxima da França, o romantismo só se introduz com a obra dramática de Francisco Martinez de la Rosa. E os seus ensaios românticos são de 1830 e 1834. Por sua vez, Angel de Saavedra, Duque de Rivas — o mais genuino representante do romantismo popular da Espanha —, lança seu poema épico *El moro expósito*, em 1833.

A Maciel Monteiro coube o mesmo papel exercido por Martinez de la Rosa. Foi um precursor.

Mas, o consolidador, ou antes, o verdadeiro fundador do romantismo poético brasileiro é Domingos José Gonçalves de Magalhães (depois Visconde de Araguaia). As suas credenciais são a original obra *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836) e muito mais tarde — vinte anos depois — a *Confederação dos Tamóios*. As duas são, porém, de gêneros diferentes. Uma lírica; a outra, épica. No terreno da história e da filosofia o seu nome haveria de ser mais tarde aureolado com os *Fatos do espírito humano* e *Alma e cérebro*. Por sua vez, a sua valiosa contribuição para a implantação do teatro brasileiro é comentada na competente parte deste capítulo. Como todo chefe de escola, Gonçalves de Magalhães teve que arcar com grandes responsabilidades

A Vila Médicis, em Roma. Adaptada por Grandjean de Montigny para sede da Academia Francesa (1803).

O pórtico da Vila Médicis, de estilo romano, com o peristilo guardado por leões e o terraço circular com dois lanços de escada.

Restauração de Grandjean de Montigny.

BIBLIOTECA DA VILA MÉDICIS EM ROMA

Projeto de Grandjean de Montigny

A fonte circular de mármore com a estátua de Mercúrio, de autoria de João de Bolonha, colocada no terraço circular fronteiro à entrada da Vila Medicis, em Roma.

PALACIO DE WILHELMSHOHE, PERTO DE CASSEL, NA ALEMANHA. REMODELADO POR GRANDJEAN DE MONTIGNY (1810 - 1813)

e vencer não poucas dificuldades uma vez que, segundo diz muito acertadamente Clovis Bevilaqua, não encontrou "*uma língua afeiçoada às novas exigências mentais.*"

Apesar de tudo soube exclamar no *Hino ao Amor:*

"Tudo de Amor está cheio!
Ele é o Deus Criador!
De Amor a vida nos veio!
Tudo brada — Amor! Amor!"

Tem adeptos. À sua escola filiam-se João Cardoso de Menezes e Sousa, Joaquim José Teixeira, Manuel Pessoa da Silva, Antônio Rangel Tôrres Bandeira, Augusto Colin, Padre Correia de Almeida, Sinfrônio Álvares Coelho, Antônio Félix Martins e José Maria Velho da Silva. Todos citados por José Veríssimo.

Não foram, porém, esses, os poetas de maior valor. Outros homens engrandeceram o romantismo de tal forma que o mesmo teve de 1846 a 1856 uma situação de verdadeiro destaque. Advirta-se, não obstante, que foi um romantismo em que o classicismo repontava a todo o momento. A influência greco-latina, firmada pelo estudo das humanidades, deixava-se, sempre, perceber.

Segue-se, o sentimental Porto-alegre, com o ineditismo do admiravel poemeto *A Voz da Natureza* (1835), incluido nas suas *Brasilianas*. A *Destruição das Florestas* (1845) e *O Corcovado* (1847), que tambem fazem parte da mesma coletânea, são dignas de apreço e menção.

Eis um trecho, bem expressivo, de *Brasiliana* (A Destruição das Florestas):

"Na mão do escravo acicalado ferro
Brilha, e reflete do africano vulto
Sorriso delator de interno gôso!
E sôfrego acudindo a voz do íncola
Que na córnea busina o madrugara
Antes que a aurora os montes contornasse
Na frondente floresta se aprofunda."

Culto, imaginativo, laborioso, porém pouco audaz, Porto-alegre publica em 66 a sua grande obra *Colombo*, epopéia em quarenta cantos.

"*Concebí a idéia do Colombo em 1846, no mês de Janeiro, deitado à margem do rio de S. Pedro, na fazenda do meu amigo Inácio Dias Pais Leme; e comecei a pensar nele, mas sem propósito de fazer*

o que fiz. Se esta obra merecer alguma atenção, será isso fruto das animações que me deram Fr. Rodrigo de S. José e o Dr. J. C. da Silva." A declaração supra é extraida de uma nota do arquivo particular de Porto-alegre, ora em poder de seu filho.

Esse Dr. J. C. da Silva que o animou a empreender a obra — imaginada um pouco tarde e publicada não menos extemporaneamente —, é o sábio Joaquim Caetano da Silva.

Joaquim Norberto de Sousa e Silva, poeta, crítico e historiador, começa a compôr em 1841, mas só em 46 apresenta obra digna de sagrar-lhe o nome. Essa é a tragédia em verso *Clitemnestra*. Depois aparecem as *Modulações Poéticas*.

Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, não pode ombrear, como poeta, com os anteriores, apesar das evidentes deficiências de muitos dos trabalhos de Porto-Alegre. O seu poema *Os Tres dias de Um Noivado* (1846), constitue uma demonstração de sua falta de arte e, muito principalmente, de imaginação. Salva-se, porém, no romance. Tambem se dedica ao drama, escrevendo em 1840 uma tragédia em cinco atos institulada *O Cavaleiro Teutônico ou A Freira de Marienburg;* mas, somente publicada em 1855.

O melancólico Antônio Francisco Dutra e Melo, cujo misticismo o havia de levar cedo à sepultura, dedicou seis anos, tão somente, à arte literária, periodo curtissimo, mas que valeu por dezenas dos outros. Era um contemplativo. *A Noite*, transcrita por José Veríssimo, é bela e uma *"das mais sinceramente melancólicas que já uma vez foram escritas por mão brasileira."*

Termina assim:

> "Noite amiga dos homens! Teus altares
> Não se mancham de tantos malefícios
> Em que as aras do dia se deturpam;
> Unes o esposo à esposa, e aos dois a prole;
> A família vê junto os seus membros;
> Irmãos, irmãs, em doce entretimento,
> Fruem prazeres que interrompe o dia.
> Riso, amizade e gosto sobrevôa
> Nessa amena e tranquila sociedade.
> A alma se acrisola e purifica
> Das escórias que o dia lhe injetara."

Não menos bela e triste é *"A Melancolia, inspiração poética dedicada ao meu amigo o Sr. Santiago Nunes Ribeiro"*, que não é transcrita na íntegra em virtude de ser demasiada longa.

Eis, alguns trechos:

"O vento já mal suspira,
O mar frouxo murmura,
O céu já todo se cobre
Do manto da noite escura.

Os ecos emudeceram,
Os rebanhos se afastaram,
As mimosas, tenras flores
A cabeça já curvaram.
. . . .
. . . .
Tudo em mim já é tristeza
Minha alma já se angustia,
E és tu, és tu que me afliges,
Saudosa melancolia.
. . . .
. . . .

Pezada e negra tristeza
Meus dias enlutará,
E apenas cantos de dôr
A minha alma entoará.

Não deixarei de gemer
Nas horas da solidão,
Não deixarei de penar
Dentro do meu coração."

O lírico Antônio Gonçalves Dias se revela, com os *Primeiros Cantos* (1846), o grande poeta nacional que consenso geral consagrou.

Criador de um indianismo utópico, modo de mostrar o seu nacionalismo, ele que foi, ademais de poeta, um erudito, ocupa o mais alto pôsto do romantismo brasileiro. Mantem o renome conquistado com as obras *Segundos Santos* e *Sextilhas de Frei Antão* (publicadas em 1848), *Últimos Cantos* (1850) e *Os Timbiras*, poema americano (Leipzig, 1857).

Segundo Ronald de Carvalho: "*Foi ele, sem dúvida, a primeira voz definitiva da nossa poesia, aquele que nos integrou na própria conciência nacional, que nos deu a oportunidade venturosa de olharmos, rosto a rosto, nossos cenários físicos e morais.*"

Brasileiramente amoroso, tanto canta os olhos negros como os verdes.

Referindo-se aos primeiros, diz:

"Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
De vivo luzir,
Estrelas incertas, que as águas dormentes
Do mar vão ferir;

Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
Tem meiga expressão,
Mais doce que a briza, — mais doce que o nauta
De noite cantando, — mais doce que a frauta
Quebrando a solidão.

Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
De vivo luzir,
São meigos infantes, gentís, engraçados
Brincando a sorrir.

....

Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
Assim é que são;
Eu amo esses olhos que falam de amores
Com tanta paixão."

Os olhos côr de esmeralda, *"verdes da côr do prado"*, *"verdes da côr do mar"*, o obrigam, apaixonado, a dizer:

"São uns olhos verdes, verdes,
Uns olhos de verde-mar,
Quando o tempo vai bonança;
Uns olhos côr de esperança,
Uns olhos por que morrí;
Que ai de mim!
Nem sei qual fiquei sendo
Depois que os vi!

Mas, não foi só na poesia que Gonçalves Dias deixou provas patentes de altíssimo valor e de operosidade, infelizmente ceifada aos 41 anos de idade.

A relação de suas obras, excluidas as já citadas, é extensa e variada, pois abrange a poesia, o drama, a prosa, a etnologia, a geografia e a linguística. Ei-la: *Patkull*, *Beatriz Cenci*, *Leonor de Mendonça*, *Boabdil*, *Vocabulário da língua geral usada no Rio Amazonas* e *Dicionário da língua tupí*, e diversos outros estudos: *Brasil e Oceania*, *Reflexões sobre os Anais Históricos do Maranhão*, *Viagem pelo Amazonas e o Amazonas*.

O indianismo de Gonçalves Dias, depois retomado por José de Alencar, foi uma nota que falhou, mas que constituiu o único caminho a ser percorrido por aqueles que desejavam expressar o sentimento nacional no campo da literatura. Teve muito de ilusório, esse indianismo. Não importa. "*Cumpriu a sua missão histórica e afinal quando faltou-lhe o terreno foi relegado do romance e da poesia sem dor e sem pesar.*" São expressões de Clovis Beviláqua.

Mas, ao passo que um maranhense cantava o índio em 1848, somente quatorze anos depois se ouviria um outro poeta, tambem maranhense — Trajano Galvão de Carvalho —, compartilhar das máguas do negro escravo. Esse poeta insigne e bibliófilo notavel, abre uma trilha por onde depois haveriam de enveredar Castro Alves e tantos outros. É muito conhecida e apreciada a sua sensualíssima poesia intitulada a *Crioula*, incluida no livro *As tres liras*.

O repentista Francisco Moniz Barreto — o Bocage brasileiro, como tem sido chamado — se faz notar, na Baía, pelos seus improvisos e escritos. A sua produção não foi, porém, reunida em volume. Dele, só existem os exercícios poéticos intitulados: *Clássicos e Românticos*, publicados em 1854.

Tambem aconteceu o mesmo com o impressionista José Maria do Amaral, que, vivendo constantemente no estrangeiro — como diplomata que era —, pouco produziu. Entretanto: "*Nenhum dos poetas nacionais de seu tempo teve em mais alto grau aquela doçura, aquela delicadeza de impressões, nem aquele vago do pensamento e aquela embriaguez do desconhecido, estravasados numa linguagem ondulante e caprichosa, ninguem mais do que ele teve aquí esse característico romântico.*" São expressões de Sílvio Romero.

Para confirmar a sua assertiva, ele reproduz os versos:

"Aos mares outra vez, vamos aos mares,
Nas vagas embalar os sonhos d'alma;
No inquieto balouçar de inquietas ondas
Vamos da vida sacudir os nôjos.
Solta o velame, nauta, aos sôpros d'alva,
Acima o ferro, ao horizonte a prôa,
Leva-me longe a errar por essas águas,

Abre-me a vastidão que as brisas correm;
Quero entornar minhalma em tanto espaço,
Quero em tanta grandeza engrandecê-la.
Nem pátria o bardo tem nem tem amores;
Canta como alcião, como ele vôa
De vaga em vaga as bordas do infinito,
De brisa em brisa esfolha a vida em hinos,
À terra um só adeus; partamos, nauta,
Aos mares outra vez, vamos aos mares,
Nas vagas embalar os sonhos d'alma."

José Bonifácio de Andrada e Silva, se inclue entre os românticos de feição lamartiniana — muito embora ele venha do *grupo fluminense* —, pelas poesias *O Retrato, Saudades* e *Podes sorrir-te*. A primeira é, sobremodo, expressiva e finíssima.

Ei-la:

"Incline o rosto um pouco... Assim... ainda,
Arqueie o braço; a mão sobre a cintura.
Deixe fugir-lhe um riso à boca pura
E a covinha animar da face linda!

Erga a ponta do pé... (que graça infinda!)
Quero nos olhos ver-lhe a formosura,
Feitiço azul de orvalhos que fulgura,
Foco de luz suave que não finda...

Há pouca luz... Eu vejo-a... Está sentada...
Passou-lhe a sombra de um cuidado, agora,
Na ruguinha da fronte jambeada.

Enfadou-se... Meu Deus! Ei-la que chora!
Pois caiu-me o pincel. Que mão ousada!...
Pintar a noite o levantar da aurora."

Em segundo plano aparece Francisco Otaviano de Almeida Rosa, mais conhecido como Senador Otaviano. Foi poeta e jornalista. Dedicou-se acidentalmente às letras, não tendo publicado um livro sequer. Classicista no fundo — Sílvio Romero o chama de pseudo-

-classicista —, não ousou entrar, siquer, no romantismo. Não obstante a sua mediocridade, teve renome como folhetinista.

Outro, que, tal qual o anterior, alcançou certa fama, foi João Cardoso de Menezes e Sousa, Barão de Paranapiacaba. Alguns críticos da época chegaram até a considerá-lo modelar. Os que assim o julgavam, eram tão bárbaros quanto ele, que ousou *modernizar* os Lusíadas!

Em São Paulo, o número de românticos não era pequeno. Daquele tempo foram os irmãos, mineiros, Queiroga (Antônio Augusto e João Salomé), José Bonifácio de Andrada e Silva (II), com *Rosas e Goivos* (1848), o fluminense Firmino Rodrigues da Silva(com a *Nenia*, escrita pelo passamento de Francisco Bernardino Ribeiro) e Bernardo José da Silva Guimarães, tambem mineiro (*Cantos da Solidão*, 1852).

Em Pernambuco se destaca, apesar de sua vida boêmica, das vaias de que foi vitima e da loucura que o assaltou no ocaso da vida, João de Barros Falcão de Albuquerque, no seu lirismo romântico.

Na Baía, Laurindo José da Silva Rabelo, poeta lírico, homem verdadeiramente genial e complexo, se fazia notar pelas suas *Trovas*, impressas em 1853.

Dois anos depois, o poemeto *Um Fenômeno*, publicado em Belem do Pará, revela a personalidade de Bruno Henrique de Almeida Seabra: poeta originalíssimo, que teve o grande merecimento de adotar para os seus trabalhos, os assuntos, as cousas e as cenas brasileiras.

E começa, dai por diante, o período em que fulguram os grandes Manuel Antônio Álvares de Azevedo, Casimiro José Marques de Abreu, Luiz Nicolau Fagundes Varela, Antônio de Castro Alves e José Martiniano de Alencar.

Fica, dessa forma, fundada, no campo da poesia, a *escola romântica*, que viria substituir o *grupo fluminense* — fim do Século XVIII e começo do seguinte, em que figuraram na primeira linha o Padre Antônio Pereira de Sousa Caldas, Frei Francisco de São Carlos, o Cônego Januário da Cunha Barbosa, José Elói Ottoni e Francisco Vilela Barbosa (Marquês de Paranaguá). Filiado a essa corrente, mas em segundo plano, deve ser citado o pernambucano José da Natividade Saldanha, o grande democrata, tão cruelmente perseguido aqui e na França, e morto, desastrosamente, na Cidade de Bogotá.

Por sua vez, Mariano José Pereira da Fonseca, Marquês de Maricá, se revela em *Máximas, Pensamentos e Reflexões*, e, principalmente, nos livros de *Máximas*, aparecidos depois. Foi um moralista de excepcional valor, que obteve assinalado êxito ao lançar mão do paradoxo.

O ROMANCE, O CONTO, A PROSA, A CRÍTICA, A HISTÓRIA E A FILOLOGIA

No romance e no conto, os autores não são numerosos, embora fecundos. Gonçalves de Magalhães escreve *Amancia;* Joaquim Norberto de Sousa e Silva se apresenta com *Romances e Novelas;* Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, cria o romance brasileiro e publica, entre outras obras, *O Filho do Pescador* e *Tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuita,* onde se revela um grande colorista; e Joaquim Manuel de Macedo que, com o romance *A Moreninha*, influe sobremaneira na literatura nacional a partir de 1844, fixando os nossos costumes, tendências e personagens característicos.

Na prosa, ocuparam lugar de destaque José da Silva Lisboa, José Feliciano Fernandes Pinheiro, Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça, D. José Joaquim da Cunha de Azeredo Coutinho, Miguel do Sacramento Lopes Gama, Caetano Lopes de Moura e Manuel Odorico Mendes.

Januário da Cunha Barbosa, com o *Parnaso Brasileiro;* José Inácio de Abreu e Lima, representado pelo *Bosquejo Histórico, político e literário do Brasil;* Norberto de Sousa e Silva, autor de um não menos valioso trabalho: *Bosquejo da História da Poesia Brasileira,* que serviu de prólogo ao seu livro *Modulações Poéticas;* J. M. Pereira da Silva, com os dois volumes do *Parnaso Brasileiro;* Francisco Adolfo de Varnhagem, e o seu *Florigélio da Poesia Brasileira;* bem como Emílio Adêt, Santiago Nunes Ribeiro e Francisco de Sales Torres Homem, signatários de artigos em jornais e revistas; — são os precursores da história e da crítica literária.

Aos historiadores Pero Lopes de Sousa, Pero Lopes de Magalhães Gandavo, Gabriel Soares de Sousa, Sebastião da Rocha Pita, Pedro Tacques de Almeida Pais Leme, Padres Anchieta, Nóbrega, Cardim e Simão de Vasconcelos, Freis Vicente do Salvador, Antônio de Santa Maria Jaboatão e Gaspar da Madre de Deus, Baltazar da Silva Lisboa, Monsenhor Pizarro e Araujo e Padre Luiz Gonçalves dos Santos, sucederam Cairú e São Leopoldo. Representam eles o extenso período de transição entre os autores dos *diários, cartas, descrições corográficas, itinerários, biografias* e *crônicas gerais* e *monásticas,* dos tempos da Colônia e do Brasil-Reino, e aqueles outros que escreveram as *histórias* gerais e regionais, como Francisco Adolfo de Varnhagem, João Manuel Pereira da Silva, Melo Morais e Norberto de Sousa e Silva.

Por sua vez, as pesquisas históricas relativas ao idioma português, ou antes, à primitiva poesia galaico-portuguesa merecem a atenção do brasileiro Caetano Lopes de Moura, que publica em

Paris, no ano de 1847, as poesias do Rei D. Diniz. Estudando o mesmo assunto, Varnhagem reedita em Madrid (1849) o *Cancioneiro da Ajuda*, coleção de poesias existentes num códice da biblioteca daquele Palácio, às quais deu o título do "*Trovas e Cantares dum Códice do Século XIV*."

Antes dele, Lord Charles Stuart of Rothesay, embaixador britânico em Lisboa, já tinha procedido, em 1824, à reprodução paleográfica do referido *Cancioneiro*.

2) O JORNALISMO

AS PRINCIPAIS FIGURAS

E se do campo puramente literário passarmos ao jornalismo e à oratória, veremos que tambem não faltou quem enchesse de brilho e de erudição, de sarcasmo e alegria, de clareza e acerto, de crítica e aplauso, de bondade e de patriotismo, as colunas das *gazetas* e as tribunas parlamentares. Foram os homens que, com a pena e a palavra, causticaram as mazelas, arranharam a epiderme dos políticos, melhoraram a vida, levaram de *quebrada* em *quebrada* os ecos da Capital do Império, as ânsias da nova nacionalidade, prepararam — enfim — o país para mais importantes destinos; fizeram a nova Pátria.

Junius de Villeneuve, coluna mestra do *Jornal do Comércio*, — Luiz Antônio May, o mutilado da Imprensa —, Paula Brito, negociante — jornalista, o sarcástico Cunha Barbosa, o primoroso Joaquim Gonçalves Ledo, o correto Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça, o espirituoso Firmino Rodrigues da Silva, o vigoroso polemista Justiniano José da Rocha, o terrivel panfletário Francisco de Sales Torres Homem e Evaristo Ferreira da Veiga, o mais importante de todos, o homem que, pela *Aurora Fluminense*, forçou a abdicação de D. Pedro I, são — conjuntamente com Antônio José do Amaral, José Joaquim Vieira Souto, José Apolinário Pereira de Morais, Francisco Crispiniano Valdetaro, José Maria do Amaral, Libero Badaró, Antônio Borges da Fonseca, José Francisco Xavier Sigaud e Pedro Chapuis — os obreiros mais importantes da imprensa.

Ao lado de numerosíssimos jornais, de existência permanente ou efêmera aparecem as revistas: "*Niterói*", publicada em Paris (1836), do *Instituto Histórico* (1839), *Minerva Brasiliense* (1843); *Lanterna Mágica* (1844); *Iris* (1847) e *Guanabara* (1849). Esta última, publicada até 1856, foi das mais importantes, estando a sua redação entregue

a Joaquim Manuel de Macedo, Antônio Gonçalves Dias e Manuel de Araujo Porto-alegre.

E o *Ostensor Brasileiro*, em que muito colabora Porto-alegre, publica não menos interessantes trabalhos históricos e literários. Como revista musical houve, de 1843 a 1848, a denominada de *Ramalhete*.

Por sua vez, a *Biblioteca Guanabarense* estampa variada colaboração, como *A Estátua Amazônica* de Porto-Alegre, a que este dá o sub-titulo de *Comédia Arqueológica*, visto tratar-se de uma critica à leviandade e esperteza dos viajantes estrangeiros despidos de escrúpulos —, e o romance *Rosa* de Joaquim Manuel de Macedo, que assim começa:

> *"Em uma das ruas menos acanhadas e mais retas desta nossa boa cidade do Rio de Janeiro, há uma casa que, apesar de seus dois gigantescos andares com tres janelas cada um deles, e do muito dantes suspirado número 33 que a designa, faz-se exclusivamente recomendavel pelo precioso tesouro que encerra."*

Nesse trecho existem referências bem interessantes: — umas de carater urbanístico: a tortuosidade e estreiteza das ruas; outras de feição arquitetural: a altura desmedida dos pavimentos e as tres infalíveis janelas, solução tão generalisada, em relação às portas externas, que Porto-alegre não vacilou em crismar o Rio de Janeiro como a *"cidade das tres portinhas"*; e outra, final, relativa à Maçonaria, cujo grau 33 fôra tão ardentemente cobiçado.

O preâmbulo da *A Estátua Amazônica* não deixa, por sua vez, de despertar interesse, porquanto ao mesmo tempo que Porto-alegre exalta Saint-Hilaire, Ferdinand Denis e De Bret, reduz a zero a Jacquemont, Arsennes, Arago, Suzanet e... Castelnau, a quem manda limpar as mãos à parede pelas patranhas inseridas em suas obras!

3) A ORATÓRIA

A ELOQUÊNCIA SAGRADA — A ORATORIA PARLAMENTAR

A eloquência dos jesuitas Anchieta, Azpilcueta Navarro e Nóbrega: os grandes precursores —, de Euzébio de Matos e do sermonista Antônio Vieira, luzeiros, ambos, do primeiro grupo de oradores baianos, tem dignos continuadores nos Padres Sousa Caldas e Cunha

Barbosa e Freis Francisco de Santa Teresa de Jesus Sampaio, Francisco de São Carlos, Francisco de Monte-Alverne, do *grupo fluminense* — em cuja época tambem brilharam na tribuna sagrada os beneditinos Fr. Francisco de Santa Gertrudes Magna e Fr. Policarpo de Santa Gertrudes Silveira, e em Pernambuco, Frei Joaquim do Amor Divino Caneca. E, com personalidade própria, não poucas vezes sarcástica e irreverente, não pode deixar de ser citado Frei Francisco Xavier de Santa Rita Bastos Baraúna.

Por sua vez, a oratória parlamentar, que estivera dignamente representada nas Côrtes de Lisboa por Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva, Francisco Muniz Tavares, José Ricardo, Pedro de Araujo Lima, Domingos Malaquias de Aguiar Pires Ferreira, Felix José Tavares de Lira, Manuel Zeferino dos Santos e Fernandes Pinheiro, aquí se desenvolveu a partir da Constituinte do Império. Desde então, se destacam no Parlamento, o já referido Antônio Carlos, Martim Francisco, José Bonifácio, Carneiro de Campos, Silva Lisboa, Nogueira da Gama, Carneiro da Cunha, Lino Coutinho, Pereira da Cunha, Araujo Viana, Bernardo de Vasconcelos, Alves Branco, Luiz José de Carvalho e Melo, Miguel Calmon du Pin e Almeida, Honório Hermeto Carneiro Leão, João Severiano Maciel da Costa e Antônio Pereira Rebouças.

1) O MOBILIÁRIO

SUA EVOLUÇÃO — OS MOVEIS MANUELINOS E D. JOÃO V — O QUE FOI TRAZIDO COM A CÔRTE — A OBRA DOS ARTÍFICES DO BRASIL — MOVEIS FILIPINOS — DEPOIS DA COMPLEXIDADE, A SINGELEZA — ARMÁRIOS E ARCAS — A INFLUÊNCIA DO CLIMA — O ORATORIO — MOVEIS DE ESTILO IMPÉRIO — O ESTILO INGLÊS — OUTROS MODELOS — A INFLUÊNCIA ASIÁTICA — MOVEIS RESTAURAÇÃO E LUIZ FELIPE — O MOVEL LUSO NO RIO DA PRATA.

SUA EVOLUÇÃO

UMA sociedade cujos círculos iam sendo gradativamente ampliados não poderia prescindir de salões. Esses, ao findar a primeira metade do Século XIX, não só eram bastantes, mas dotados, tambem, de certa magnificência.

É evidente que não podia haver instalações como as lusitanas das Quintas da Penha Verde, das Laranjeiras (do Conde de Farrobo), de Setiais, do Marquês de Pombal, de Palmela, de Lafões, do Marquês de Viana e de Montesserrate (com os seus maravilhosos jardins); nem mansão como a de Palhavã (do Marquês de Louriçal), nem casa

do tipo da dos Penalvas, e muito menos Palácios da importância do de Angeja (pertencente a D. Diogo de Noronha) e do Ramalhão ou, então, Casas-palacianas do tipo das existentes em Lamego, como fossem as dos Pachecos-Padilhas, das Mores e das Brolhas. E tambem não houve aqui quem tivesse vivido como o tinham feito os Marialva, na sua esplêndida Quinta da Marvilha: com numerosos agregados — inclusive, poetas e músicos —, um sem número de familiares, lacaios, picadores, estribeiros e guardas.

Um estudo retrospectivo da evolução dos moveis e dos seus respectivos estilos em Portugal e no Brasil, tornará patente o conforto das habitações mais importantes e dos solares da *gente de nota*, ou pessoas de bom tom.

Veja-se, portanto.

Os catres e arcas de madeira tosca e arestas retilíneas, bem como as cadeiras de assentos e espaldares de táboa, dos primeiros tempos da Colônia, têm a companhia, em breve, dos primeiros arcazes, escritórios, leitos e cadeirame forrado de couro crú, ou sola. Os excelentes lenhos do Brasil muito se prestam à entalhadura e à ensamblagem. Por isso, os Jesuitas empregam os seus *carapinas*, ou carpinteiros, na melhoria dos trabalhos em madeira. Surgem as cômodas, os oratórios, as peanhas, as cadeiras de braços, os escabelos, ou assentos baixos, e as camas de estrado de madeira e pernas e colunas falquejadas. Depois, o falquejamento é substituido pelos roliços, o que denota o início da tornearia. Com o desenvolvimento da mesma, para o que contribue o braço negro, os torneados e entalhes se aprimoram e dão origem aos primeiros torcidos, ou torçais. Já se está no meio do Século XVII.

OS MOVEIS MANUELINOS E D. JOÃO V

Na segunda metade desse Século, as obras de marcenaria, propriamente dita, continuam a aperfeiçoar-se pois os simples *carapinas* são substituidos por verdadeiros marceneiros. É quando aparecem em Portugal os moveis inspirados na Arquitetura Manuelina e no estilo D. João V. Os primeiros têm a caracterizá-los primorosos torsais; abundantes *tremidos* e *espinhados;* bem colocados calabres; interessantes *bolachas; toros*, ou *macetas*, de diversas proporções; espiralados nos fustes dos colunelos e nas travessas; frisos e almofadas bem lavradas; algumas pontas de diamante; e um ou outro quadrifólio. Os *contadores* de jacarandá, ou pau-santo, de numerosíssimas gavetas com ornatos de metal e pernas e travessões torneados; as mesas de

centro com bojudas pernas; os *bufetes* com seis e oito pernas primorosamente trabalhadas; as *mesinhas* e *escabelos*, com elementos sustentantes inteiramente torcidos; e as *camas* com cabeceiras de bilros, colunas de torsais e bolachas e armação para docel — constituem os modelos mais representativos.

O estilo D. João V, de Portugal, influenciado pelo *rocaille* francês e pelo *barrôco* italiano, bem como por alguns elementos do *churriguerismo* espanhol, é contemporâneo do Luiz XV, da França. O que de francês nele existia — flôres, guirlandas, fitas, laços, conchas e cordões de pérolas —, é uma consequência da presença de artistas franceses em Portugal. Aliás, não foi somente lá que isso aconteceu. Por toda parte onde tivessem ido artistas e artífices daquela nacionalidade, a influência deixada se faria notar de maneira acentuada. Por isso, em Portugal, se começa por copiar e recopiar o estilo *rocaille*, ou *Regência*, que exercera na França tão acentuada preponderância na decoração interior e no mobiliário, graças aos esforços de artistas decoradores, como o italiano Meissonier, "*dessinateur et orfèvre du cabinet du Roi*", e o flamengo Oppenord, o Borromini francês, segundo é cognominado. Mas, os moveis D. João V, em que abundavam as conchas, buzios, grotescos, cabeças de anjo, figuras de mulher e escudos de armas, elementos tão caracteristicos daquele citado estilo francês, vão sendo gradativamente substituidos por outros modelos em que preponderam as curvas, contra-curvas e ornatos barrôcos e pelos coroamentos imitando *espadanhas*, o que constitue uma reminiscência espanhola.

Tudo isso foi possivel realizar, não só porque existiam bôas oficinas em Lamego, Porto e Lisboa, que empregaram ao par das madeiras nativas — nogueira, castanho e mogno —, outras, brasileiras, como o pau-santo ou jacarandá, o pau-rosa e o pau-setim, muito adequadas à feitura de moveis de todo gênero. E, se a parte ornamental foi primorosamente executada, não menor perfeição apresentava a parte construtiva. Com um trabalho de ensambladura e colagem muito bem feito, se obteve sólido mobiliário.

Resulta, do que ficou dito, que houve em Portugal, do Século XVII ao Século XIX, moveis *Manuelinos*, *Joaninos* (D. João V) e os denominados *D. José I* e *D. Maria I*. São, dessa forma, estilos genuinamente lusitanos: no desenho, na construção, no gôsto, nas suas caracteristicas. Dentre todas, porém, a época Joanina foi, incontestavelmente, a de esplendor do mobiliário português, o que se deve, na maior parte, ao Rei perdulário cujo govêrno ficou assinalado por uma suntuosidade jamais igualada naquele país.

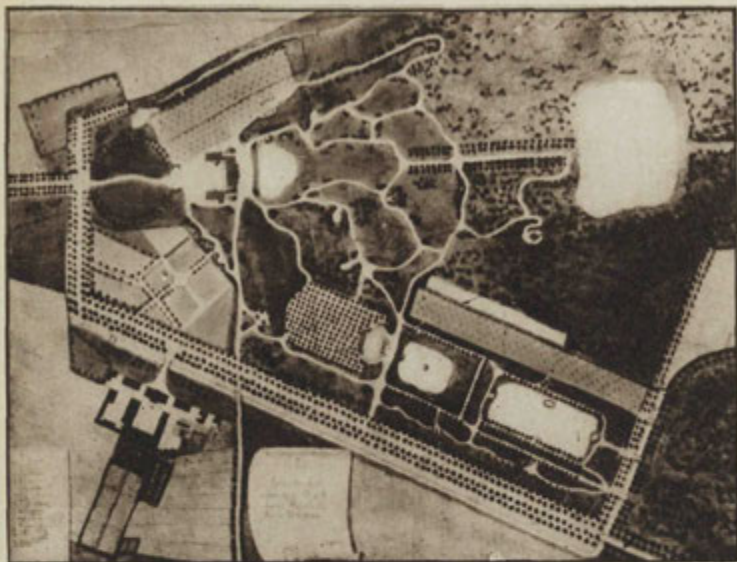
O QUE FOI TRAZIDO COM A CÔRTE

Os modelos de moveis trazidos para o Brasil até o começo do Século XIX, são aumentados por ocasião da transmigração da Côrte. Aqui se opera, então, uma transformação completa no arranjo, decoração e comodidade das habitações. Os fidalgos, ricaços e altos funcionários que acompanham a Família Real trouxeram os valiosos moveis, ricas alfaias, baixelas e objetos artísticos que lhes pertenciam. A Côrte contribuiu com os marfins e porcelanas; a prataria e a cerâmica; os quadros e os livros; o mobiliário e os instrumentos de música: pianos, cravos e harpas douradas; os candelabros, lustres e tocheiros; os serviços de charão e as baixelas de fina louça brazonada; os tão característicos espelhos D. João V; e os interessantes veículos — suntuosidade retirada dos Palácios das Necessidades, Ajuda, Mafra, Queluz e Vila Viçosa.

Araujo Viana acrescenta à suntuária trazida pela Côrte mais o seguinte: maravilhosa joalheria, bastões abengalados com ourivesaria, miniaturas em marfim de origem chinesa, pentes lavrados e curiosas caixas de rapé, variadíssima indumentária dos funcionários e fâmulos, e belos painéis a óleo. Sobre estes últimos, ele transcreve palavras do arqueólogo português Vilhena Barbosa, em que lamenta terem sido as altas paredes do Palácio de Mafra despojadas de suas decorações pictóricas por ocasião da partida da Casa Real para o Brasil. Muita cousa se estragara com a arrumação apressada, a travessia marítima ou falta de colocação nos dois Solares Reais. Assim, reposteiros heráldicos e cortinados, bordados e rendas, damascos e veludos, tonquins e outros tecidos orientais, panos de Arras e tapeçarias riquíssimas da França e da Pérsia, e esteiras indianas, jaziam em lôbregos depósitos e iam gradativamente estragando-se. Por tal motivo as residências do Rei e do Primeiro Imperador não apresentavam, aos Embaixadores estrangeiros e aos visitantes ilustres, a magnificência que nelas era lícito encontrar. Somente com a Regência e o Segundo Reinado é que o arranjo dos Paços Reais foi sensivelmente melhorado.

A OBRA DOS ARTÍFICES DO BRASIL

Os moveis feitos no Brasil desde o último quartel do Século XVIII possuem as mesmas características dos executados na Metrópole, do Século XVII em diante. É que os mestres carpinteiros e marceneiros trazem *modelos* do Reino, os homens de situação transportam para aqui as principais *peças* e os engenheiros militares e artistas aportam sobraçando primorosos *riscos*.

"Elevação do Templo de Minerva (Parthenon) no Castelo de Atenas, restaurado conforme a descrição de Pausanias pelos restos existentes". Desenho primoroso, aquarelado, de Grandjean de Montigny.

Plano do Parque Cathrinenthal, em Cassel, mandado executar pelo Rei da Vestfália, Jerônimo Bonaparte. Feliz adaptação da arquitetura paisagista francesa com a inglesa, feita por Grandjean de Montigny.

Projeto de um Parque, em estilo inglês, para Jerônimo Bonaparte, Rei da Vestfália. Observe-se o rebatimento do arvoredo. Projeto de Grandjean de Montigny. (Galeria de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes).

Em tais circunstâncias, a obra dos operários brancos de Portugal, é interpretada na América Lusitana pelos escravos negros e por mulatos. Uns e outros atenuam as rígidas linhas e as arestas acentuadas, adelgaçam espessores demasiados, tornam as formas mais suaves ou mais graciosas. O trabalho de lixa é colossal, ao ponto de incidir sobre as partes invisiveis do movel. Efeito da natureza ambiente e da volutuosidade racial dos obreiros.

O mobiliário apresentava diversas modalidades. Existia o inspirado nos estilos *Manuelino, D. João V* e *D. José I* — estes dois hoje confundidos e genericamente conhecidos como de estilo *colonial* — saído das oficinas do Rio de Janeiro, Baía e Minas Gerais, e manufaturado em jacarandá, cedro, peroba, vinhático, guarabú e paus setim e rosa. O número de peças, pertencentes aos dois últimos estilos era grande. Umas, volantes; e outras fixas, ou de encosto. Dentre as volantes se destacavam os *bancos*, os *tamboretes*, os *banquinhos* de fechar e de bordar, as *cadeiras* comuns e as de canto, as *poltronas* de alto espaldar e as *pequenas mesas* de chá, de costura e de jogo. Dentre os moveis fixos, contavam-se as *mesas* de centro e de abas, os *bufetes*, as *credências*, as *escrevaninhas* (ou *papeleiras*), as *cômodas*, os *canapés*, as *camas* e as *espreguiçadeiras*.

Para melhor compreender as suas caracteristicas, conveniente é dividir os moveis não só segundo os seus respectivos estilos — *Manuelinos, Joaninos* e *Josefinos* —, como de acordo com a época a que cada um deles corresponde. Assim se deitará alguma luz sobre assunto que deve merecer a mais dedicada atenção.

Diga-se alguma cousa, pois, sobre as *mesas*, os *bufetes*, e os *contadores* de Estilo *Manuelino*, correspondentes à segunda metade do Século XVII e à primeira do seguinte.

As *mesas* apresentam forma retangular e são constituidas de duas partes que, embora formando um conjunto agradavel, nem por isso deixam de revelar duas técnicas diferentes: a do marceneiro e a do torneiro, Mas, um e outro não colaboram nas mesmas peças. Cada qual se encarrega de uma parte. Assim, a caixa da mesa é toda uma obra de marcenaria, ao passo que os elementos sustentantes são obra de tornearia. A caixa, constituida de um tampo e de um friso, apresenta nos diferentes modelos disposições especiais. Dessa maneira, o tampo, que é sempre formado de táboas perfeitamente justapostas, tem, em uns casos, o rebordo simplesmente moldurado e em outros — conforme evolui o mobiliário —, um trançado, ou cordão, o que constitue, sem dúvida, um detalhe acentuadamente *Manuelino*. O mesmo acontece com o friso quando formado de meios relevos ondulados. Em outros exemplares, porém, o friso é cheio de *tremidos*. As quatro pernas são formadas de *bolachas*, *tóros* (ou *macetas*) e

torneados em forma de *discos*, ou pequenas *bolachas*, horizontalmente justapostas, o mesmo se dando, porém com justaposição vertical, com as quatro travessas que unem sucessivamente as pernas e muito junto aos pés. Esses são, geralmente, esferoidais. E como as quatro frentes eram absolutamente iguais, essas mesas tanto serviam para centro ou para encosto. Ocupavam sempre lugar de honra nos *átrios*, ou vestíbulos.

Em outros tipos de mesas, o friso de *tremidos* é substituido por outro de *caneluras*. Essa variante atinge até as próprias almofadas das gavetas, quando essas existem. Então, os puxadores são de marfim, com a forma de pingentes, e aplicados sobre rosetas de latão. As pernas e pés conservam as últimas feições acima descritas.

O *bufete*, que é uma mesa de mais amplas proporções, constitue tambem uma peça muito interessante. A forma é a retangular, as dimensões são duplas das de uma mesa ordinária. Os *tremidos* dominam na caixa; fazendo-se notar, dessa forma, no rebordo da tampa e nos espelhos e molduras das gavetas. Quando, porém, no friso não existem gavetas, toda a superfície do mesmo é recorada com *espinhados*. As pernas são, por via de regra, em número de seis, com *bolachas*, *tóros* e *torneados* em forma de torsais singelos. Os travessões de ligação apresentam o mesmo trabalho. Os pés, são *bolachas* mais grossas que as colocadas próximas aos *tóros*.

Mas, existiu um outro tipo de *bufete* mais rico. É o denominado de *Manuelino de transição;* que corresponde à segunda metade do Século XVIII e primeira do seguinte. A moldura circundante do tampo, e a caixa, com quatro gavetas, são inteiramente cobertas de molduras constituidas de *cordais* conjugados, a que se dá o nome de *encordoados*. As gavetas tem as frentes tambem *encordoadas* em volta do espelho, o qual é saliente — assemelhando-se a uma almofada —, e completamente liso. No friso, correspondendo à prumada das pernas e separando as gavetas, aparecem misulas, em forma de folha de acanto. O latão, em peças ricamente rendilhadas e com frequente carater arábico, é abundantemente empregado: nas fechaduras, nas rosetas que sustentam os puxadores (pingentes) e naquelas outras colocadas nos cubos lisos que ligam os travessões entre si. As únicas partes desses *bufetes* que não possuem torsais são os *discos* e *bolachas* colocadas logo abaixo da caixa e dos tóros, e os pés — propriamente ditos — da mesa. Até os próprios *tóros*, ou *macetas*, são torneados sinuosamente.

Os *contadores* são moveis de encosto destinados à decoração e à guarda de documentos e pequenos objetos. Estão subdivididos em duas partes: *caixa* com doze ou dezeseis pequenas gavetas; e elemen-

tos sustentantes, ou sejam, quatro pernas com os respectivos travessões horizontais. Os modelos são infinitos.

Cronológica e artisticamente, a evolução dos elementos sustentantes se dá como foi assinalado quando se tratou das *mesas* e *bufetes*. Acontece, porém, que às vezes os *encordoados* duplos não são distendidos e sim bem apertados. Então se tem os *calabres*.

A evolução da *caixa* é diferente. Primeiro lisa, sem cimalha, e, depois, com esta; ela vai deixando o seu primitivo caracter oriental para converter-se em uma peça em que os *tremidos* e *cordões* abundam no guarnecimento das frentes das gavetas, nos grandes e salientes painéis laterais, e na cimalha. A *aba* é um riquíssimo rendilhado de curvas que parecem, em conjunto, pequenas serpentes entrelaçadas (reminiscência indiana). Os espelhos rendilhados de latão das gavetas e as *alças (puxadores,* ou *pegadeiras)* colocadas nos painéis laterais enriquecem esses decorativos tipos de moveis.

Note-se bem que não há dois moveis, do mesmo estilo e finalidade, absolutamente iguais. Assim, a *aba* não existe em alguns *contadores*, sendo substituida por um friso completamente desprovido de ornatos. Em alguns outros, o *friso* é vasado; apresentando orifícios semelhantes ao trevo de quatro folhas.

Antes de concluir a análise dos moveis de caracter *Manuelino*, convida-se o leitor a observar como na feitura dos mesmos — segundo a descrição aqui feita —, se passa do simples para o complexo, isto é, para o rebuscado. Exemplo disso é a gradativa modificação operada nas pernas e travessões, que de *discos* justapostos se transformam em *torsais* (os *espiralados*, de certos autores) e, estes, em *encordoados* e em *calabres*. O mesmo se dá com a aplicação dos metais; primeiro, quase não usados, e, depois, abundantemente empregados. A observação dos demais detalhes ficam a cargo da subtileza do leitor, uma vez que impossivel é fazê-la com minúcia numa obra como esta.

Por sua vez, os moveis de meiados do Século XVIII, como sejam aqueles de caracter *Joanino* e *Josefino* — *cadeiras, cadeiras de braços, poltronas, tamboretes, credências, mesas de centro* e *de chá, cômodas, papeleiras, sofás* e *camas* —, podem ser sumariamente descritas da maneira que segue.

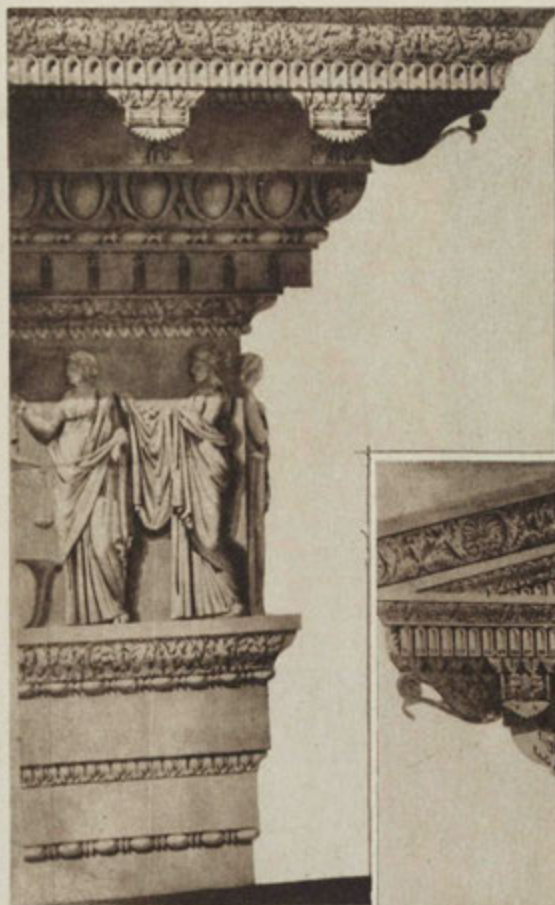
As *cadeiras*, possuem espaldar em forma de lira, com a parte central constituida de uma travessa vertical, ondulada, de cima abaixo e recortada, aos lados, em curvas e contra-curvas. A parte superior, com um remate conchoidal bem lavrado. O assento, maior à frente que ao fundo, junto ao encosto, é ondulado nas tres frentes. A maior das ondulações, ou seja, a saliência existente na parte anterior do assento, dá origem a uma *aba* (tambem denominada de *testeira, saia* e *avental*), bem lavrada, que une as *joelheiras*, ou partes

mais ondulantes das pernas curvilíneas. Umas vezes as *joelheiras* possuem lavores, outras vezes não. Os pés são, comumente, de *cachimbo*. Não faltam, entretanto, *pés* imitando a cabeça de serpentes, o que denota influência do ambiente americano.

As *poltronas* são, por via de regra, de largo e alto espaldar. Obedecem às linhas gerais das cadeiras de tipo mais rico. Dois grandes braços, graciosamente ondulados e sustentados na parte anterior por pequenas colunas, ligam o assento ao encosto. Construtivamente perfeitas, elas são, outrossim, belas e confortaveis. Lustradas na côr natural, possuem assentos forrados de veludo de seda de côr carmezim, de damasco ou de couro lavrado e tacheado. Muitas vezes esse estofado é tambem aplicado na parte central do encosto. Ao contrário das descritas, as *poltronas* de braços de estilo *D. Maria I*, pertencentes às autoridades, são douradas, com o amplo assento e a oval do encosto de veludo de seda verde. No remate, o escudo Real.

Da época de D. João V — à qual pertencem as cadeiras e poltronas antes mencionadas — existe um exemplar de *cadeira de canto* bem interessante. Possue uma perna voltada para a frente, duas para os lados e uma para traz. O assento é, portanto, acentuadamente curvilíneo nas partes anterior e laterais e retilíneo naquelas outras correspondentes ao encosto. As tres pernas visiveis possuem *joelheiras* simples e terminam em pés de *cachimbo*. As duas únicas *abas* são onduladas e altas, algo trabalhadas e engastadas entre o filete e a meia cana circundantes das pernas. O encosto é curvilíneo e de braços, havendo cinco elementos sustentantes: tres simples colunas torneadas, correspondentes ao prolongamento de tres pernas (as laterais e a posterior) e dois outros intermediários, formados de grades de madeira recortada e lavrada. O assento é de couro trabalhado, com pregaria de latão no rebordo.

Os *tamboretes* — de tipos variaveis ao infinito — apresentam como modelo mais nobre o que melhor se liga ao estilo dominante no Século XVIII. Esse é o descrito da seguinte forma: quatro frentes iguais, ligeiramente onduladas; pernas curvilíneas com *joelheiras* e terminando em pés de águia firmadas, por sua vez, em esferas; ornatos lavrados nas quatro abas e nos vértices do assento. Nas pernas, e na altura das travessas curvilíneas que as unem, existe um trabalho que imita a penugem da perna da águia. O assento, mais alto que o rebordo, é de couro ou de damasco vermelho ou verde, preso com pregos de latão.

Das *mesas de chá*, se destacavam as circulares, uniformemente recortadas e molduradas na periferia, dando assim origem a pequeno ressalto sobre a superficie do tampo, propriamente dito. Uma coluna central, terminada por tres pernas muito rebaixadas, com *joelheiras*

"ENTABLAMENTO CORINTIO, TIRADO DAS ANTIGUIDADES DE ROMA".

Desenho magistral, aquarelado a sépia, de Grandjean de Montigny.

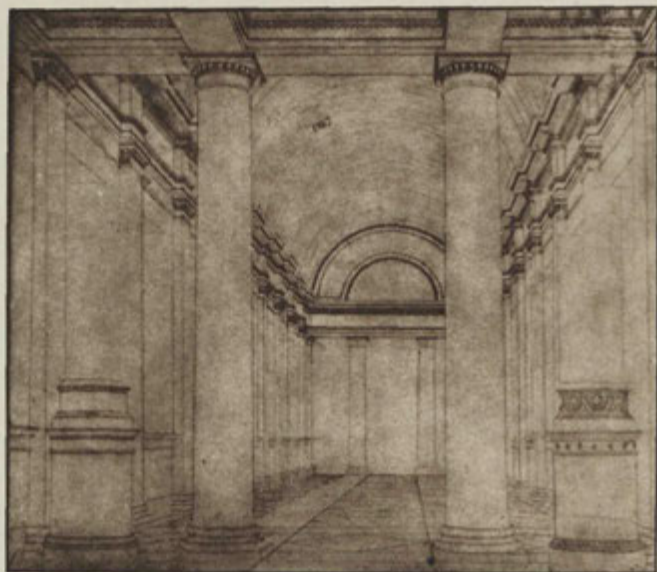
(Galeria de Arquitetura da Escola de Belas Artes)

CORNIJA ORNAMENTADA COM FOLHAS DE ACANTO

Desenho primoroso, aquarelado, de GRANDJEAN DE MONTIGNY

(Galeria de Arquitetura da Escola de Belas Artes)

Desenho aquarelado de uma *loggia* em estilo Renascença Romana para a Biblioteca Imperial a ser erigida por D. Pedro II. Observe-se a Coroa Imperial e a cifra do Imperador. Esse trabalho, rasgado em três pedaços, existe numa caixa de papelão da Secção de Estampas da Biblioteca Nacional. É devido a Grandjean de Montigny.

"Vista perspectiva do interior de um museu, no carater dos do décimo quinto século na Itália". Trabalho valioso e aprimorado de Grandjean de Montigny, premiado com medalha de ouro na exposição de Paris do ano de 1808. (Galeria de Arquitetura da Escola de Belas Artes).

voltadas para cima, serve de sustentáculo. Para o facil transporte desse movel, feito em pau santo, o tampo é, quando se deseja, movediço, ficando por meio de dobradiças em posição vertical. É uma peça que se destaca pelo esmerado acabamento dos embutidos em paus rosa e setim. Os pés são de *garra*.

Já o mesmo não acontece com os pés das *mesas de costura*, que são de *cabra*.

As *credências* — mesas de encosto de sala de visitas, constituidas de uma caixa de duas gavetas e quatro pernas curvilineas — tem a frente ligeiramente ventruda e as laterais mais ondulantes. Por sua vez, a *aba* principal, e maior, é mais rica que as laterais. As *joelheiras* se apresentam mais pronunciadas do que em outros tipos de moveis da mesma época. As gavetas são desprovidas de almofadas ou com *espelhos* muito simples. Os puxadores: — alças de prata ou maçanetas de madeira. Neste último caso, o orifício da fechadura de cada gaveta é de marfim.

As *cômodas-papeleiras*, ou simplesmente *papeleiras*, são moveis de grande porte e valor, da metade do Século XVIII. Constituidas de uma parte superior, a papeleira ou escrevaninha, e de uma parte inferior, ou cômoda, propriamente dita, ela apresenta as seguintes características: — papeleira com forma de caixão, tendo tampo movel e ligeiramente inclinado, quando fechado; frentes ondulantes, sendo mais saliente ou ventruda a anterior; tres ou quatro gavetões moldurados, com puxadores e fechaduras de prata; *ilhargas*, ou cantos chanfrados, constituidas por uma série de trabalhos sinuosos e entalhados, os segundos dos quais se apresentam como *joelheiras;* e *pés*, muito chatos e largos, colocados na mesma prumada das *ilhargas*. Devido à pequena altura dos pés, as *cômodas-papeleiras* não possuem *abas*, mas, sim, *roda-pés*.

As *cômodas* comuns, são mais simples e menos pesadas. Elas figuram nos quartos e dormitórios e não nas salas e escritórios, onde se ostentam, em toda a sua beleza, as anteriores. As frentes continuam onduladas, com predominância da parte convexa anterior. Duas gavetas acima e dois gavetões logo a seguir. Puxadores e fechaduras: dos tipos já descritos e de modelos variaveis de uma peça para outra. Como a parte inferior do movel se acha bem afastada do chão, aparecem: uma *aba* na frente, bem recortada e ricamente lavrada; *abas* laterais mais discretas; cantos arredondados, em cujo prolongamento estão as pernas com *joelheiras* esmeradamente decoradas; *pés* de garras de águia. Acima das cômodas ficavam pendurados, na parede, os espelhos. A rica moldura circundante dos mesmos é constituida, comumente, de: folhagens nos lados; painel simplesmente recortado e menos lavrado na parte inferior, e motivo muito exuberante na

parte superior, como se fosse uma *padieira*. Aí, aparecem alem de volutas, diversos outros motivos ornamentais Joaninos. O arremate desse conjunto é o quase sempre empregado no mobiliário dessa feição e época: um ornato conchoidal ou semelhante ao penacho usado nos gôrros dos Duques.

Os *sofás* — moveis essencialmente de encosto — são formados de tres, quatro ou cinco cadeiras conjugadas, tendo braços nos extremos e estando as pernas ligadas entre si por travessas singelamente torneadas. A igual das cadeiras e tamboretes, eles têm muito trabalhadas a larga superfície das *joelheiras*, as *abas* e as conchas vasadas dos encostos.

As *camas* apresentam cabeceira vasada ou maciça, muito esculpida, repleta de curvas e contra-curvas; pernas arqueadas ou direitas, bem trabalhadas; e colunas para sustentar a docel. Os modelos são infinitas.

Nas *credências, cadeiras, tamboretes* e *sofás* existe um contorno geral formado de um filete e de uma meia cana.

No estilo *D. José I* cabe mencionar: as cabeceiras de camas com painel central de couro e ricos entalhes acompanhando a linha sinuosa da composição; as mesas de centro, com todas as frentes abauladas, *abas* menos trabalhadas que as do estilo *Joanino* e pernas curvilíneas com as *joelheiras* menos salientes e quebradas em quina viva, em lugar da concavidade predominante nos moveis do estilo anterior; a generalização dos pés denominados de *cachimbo;* e as *papeleiras* moldadas em curva pouco convexa, lindos gavetões, não menos interessantes ferragens, bizarros embutidos e ilhargas decoradas ligando a parte central às laterais. Do mesmo estilo, mas demonstrando acentuada influência francesa, existiram cômodas com tampo de mármore, frentes onduladas, sem altos nem baixos relevos, mas com embutidos de paus rosa, setim e santo, representando flores, frutos, folhagens e guirlandas. *Aba* curvilínea, sem recortes; pernas sem torneados nem lavôres; e *joelheiras* nos vértices. Dando maior riqueza a essas interessantes peças, havia puxadores nas gavetas, e ornatos nas *joelheiras* e nos *pés*, de bronze cinzelado.

MOVEIS FILIPINOS

Dos moveis do período que corresponde ao domínio espanhol, poucas peças subsistiram. As mais conhecidas foram as *cadeiras* simples e de braços. Umas e outras apresentavam — ao findar o Século XVI —, armação constituida de elementos retilíneos, sendo forradas de couro trabalhado, no assento e espaldar, ambos de forma

retangular, com taxeado de cobre. Os travessões, braços e peças sustentantes, não apresentavam trabalho de entalhador, nem de torneiro.

Em outras *cadeiras* — simples e de braços — do meado do Século XVII, o espaldar terminava acima e abaixo com curvas sinuosas e o taxeado era substituido por grossos pregos de cobre. Carrapetas do mesmo metal, com a forma de coruchéus, completavam aqueles sólidos e austeros moveis.

Sempre evoluindo, essas peças de caracter hispano, feitas principalmente em Portugal, apresentavam, com o tempo, algumas modificações. Assim o travessão colocado na parte dianteira é constituido de um motivo curvilíneo, constituido de ondas opostas. Daí, para converter as pernas e braços retilíneos em peças torneadas, foi um passo. A torneação é feita, porém, de maneira a unir pequenas colunas bojudas com elementos paralelipipédicos. A ligação de uma forma com outra está realizada com técnica e arte.

Das grandes peças de encosto — *arcazes, armários* e *contadores* —, subsistiram, em grande número, as primeiras, cuja forma paralelipipédica tinha, na frente e nas ilhargas, almofadas salientes, arredondadas, escalonadas ou com a forma de ponta de diamante alongada. A transição, entre as almofadas e os estreitos painéis lisos que as guarneciam, tinha lugar por meio de torsais ou de caneluras justapostas e colocadas como se constituissem um espiralado. O tampo era liso, com moldura circundante idêntica ao ornato que guarnecia as almofadas. E, os pés, ou não existiam ou eram tóros. Nos poucos armários que são conhecidos entre nós, predomina o mesmo caracter de rigidez. São altos e estreitos, apresentando, na frente, o aspecto de uma fachada, pois tem arquitrave, pilastras e base. Os espaços entre as duas ou tres séries de pilastras é preenchido por almofadas bem salientes, constituidas de uma série de ressaltos. Os pés são torneados em forma de pera ou são achatados, com caneluras que dão a impressão de garras. O geometrismo domina essas peças, em que abundam os alisares, as caneluras, as fitas, as bandas e os entrelaçados. Estes últimos, feitos no friso.

A coloração de todas as peças era preta ou quase preta. Mas, tambem houve *cadeirões* e *cadeiras* singelas, cujo couro era colorido em marron, apresentando o espaldar um brazão com as correspondentes côres.

Os moveis que obedeciam às caracteristicas antes mencionadas, constituiam uma cópia do que se fizera na Espanha durante o Reinado dos Felipes. Por isso, esse mobiliário foi chamado de *Filipino*, ou melhor, de *Estilo Filipino*.

O curioso é que aquí não teve menor aceitação o mobiliário que se convencionou denominar de *transição*, porquanto pretendia-se que

estivesse intercalado entre o estilo D. João V e o estilo D. Maria I. Muito fabricado em Portugal, durante o periodo Joanino e bastante empregado no Rio nas saletas de entrada das mansões, estava constituido de cadeiras com ou sem braços (e, quando estes existiam, eram ondulados), de espaldar alto e vasto assento completamente coberto de couro lavrado, cercadura frontal e lateral de pregos dourados, abundante talha nas pernas onduladas, nos travessões e no avental. O coroamento, de meios circulos descendentes, estava terminado por tres coruchéus de metal dourado. Era o movel Filipino do fim do Século XVII que, levado para França, fôra modificado pelos artífices parisienses, tornando-se mais trabalhado e, tambem, mais pesado. Abundantemente espalhado nos *chateaux*, principalmente no de Fontainebleau, ele vem da França, através Lisboa, para o Brasil.

DEPOIS DA COMPLEXIDADE, A SINGELEZA

O rebuscamento dos moveis antes descritos, tem nas mansões do Brasil um forte contraste com as peças, principalmente *camas* e *cômodas* de pau-santo de contorno muito pouco movimentado, sem relevos, a não ser discreta molduragem, mas recobertos de embutidos bi-colores com decoração floral, algumas figuras ou iniciais entrelaçadas. Tiveram a sua eclosão, no Brasil, no meiado do Século XIX, muito embora datassem do Reinado de D. José I, de Portugal.

ARMÁRIOS E ARCAS

Um movel muito usado em Portugal, mas pouco divulgado no Brasil, foi o *armário*. O que aquí existiu não era outra cousa que o *armarium* romano, ou seja a peça embutida nas paredes do edifício, e colocada nos quartos, para guardar roupa, ou nas casas de jantar, como aparadores de louça. O fechamento dos primeiros era realizado por meio de portas de madeira maciça; e o dos segundos com fasquias de madeira entrelaçada e formando desenhos, tal e qual como nos *moucharabiehs*, ou então, por meio de caixilhos com vidros.

Em compensação, as *arcas*, tão comuns em Portugal, aquí tiveram a mesma aceitação. Havia de diferentes tipos e estilos. Desde as simples, feitas exclusivamente por marceneiros, e completadas com ferragens de latão, até as mais ricas, como foram as *Manuelinas*. Mas, todas divididas em duas partes: a superior ou arca, propriamente dita, e a inferior ou de gavetas: duas nas *Manuelinas* e quatro nas demais. Os pés são, sempre, grossos discos sobrepostos ou *bolachas*. As *Manuelinas*, não fugindo à regra geral, possuem faixas de tremidos, enquadrando a orla do tampo, o friso, os cantos, as almo-

fadas e as gavetas. Os pés, pouco altos, são *bolachas* um pouco grossas ou discos sobrepostos. A obra do marceneiro é suplantada, nesse tipo, pela do entalhador. O espelho da fechadura, as *alças* (ou pegadores) e *rosetas* de latão, enriquecem esse movel onde as senhoras guardavam os seus brocados, sedas e rendas. Quando as *arcas* possuiam caracter indiano — e houve inúmeras e belíssimas no Brasil — apresentavam, como elementos sustentantes, dois travessões terminados por figuras de animais sedestres e fabulosos ou pés de leão e de cabra. Eram feitas na Índia ou em Portugal, por entalhadores lusos, discípulos dos artífices indostânicos. Se as *arcas* eram de grandes dimensões, de maneira a permitir guardar os vestidos ou mantos sem que fossem dobrados, recebiam os nomes de *arcazes*. As madeiras preferentemente empregadas foram o jacarandá e o cedro. Tambem muito se utilizaram, para os mesmos fins, os *baús* de couro da Moscovia, de enormes dimensões e com o tampo abaulado e inteiramente pregueado com botões de latão.

A INFLUÊNCIA DO CLIMA

Observe-se, de passagem, que pouco a pouco os assentos de couro gravado, com pregaria de latão, e aqueles outros forrados de tapeçaria riquíssima — damascos vermelho, amarelo ou verde, e veludos de seda carmezim — são substituidos por outros de palhinha, o que constitue sem dúvida uma exigência climática.

O ORATÓRIO

Mas, o que jamais faltou nas casas brasileira e portuguesa daqueles tempos foi o *oratório*. Grande ou pequeno, modesto ou rico, mas sempre iluminado por lamparina de azeite. Entretanto, raramente o oratório constitue uma peça com suporte especial. Formado de um pequeno armário com duas portas almofadadas, *padieira* muito trabalhada e interior policromado ou revestido de seda ou de damasco, ele tanto era colocado sobre uma cômoda, uma papeleira ou uma credência. As suas boas proporções e o seu não menos adequado desenho faziam com que não ficasse mal quando colocado sobre quaisquer dos moveis antes mencionados. Nas mansões da gente de prol, alem do oratório, propriamente dito, havia uma capelinha com altar ou um nicho, com imagem santa, colocada num dos extremos da varanda da frente.

MOVEIS DE ESTILO IMPÉRIO

Com a vinda de diplomatas e viajantes estrangeiros e de outros fidalgos portugueses, começaram a aparecer no meio Carioca os moveis de estilo *Império:* conjunto de formas e ornatos gregos, romanos, pompeianos e egípcios, que caracterizaram a era Napoleônica, com as suas sublimidades e heroismos. Desenhados pelos arquitetos Percier e Fontaine eles aquí chegam da França; direta ou indiretamente. Tem grande aceitação, pelo contraste que suas linhas calmas e retilíneas apresentam em relação às curvilíneas e movimentadas dos estilos antes mencionados, principalmente do D. João V. Para decorá-los bastavam os motivos de bronze, inspirados em ornatos antigos — delfins, cabeças de leão, leões alados, esfinges, quimeras, e cariatides —, ou figuras mitológicas. Os moveis mais utilizados no Rio de Janeiro, foram as *cômodas,* os *armários,* os *tremós,* os *consolos,* as *escrevaninhas,* os "*chiffoniers*" (ou gaveteiros), os "*gueridons*" (ou mesas veladoras redondas, de um só pé), os "*psychés*" (ou penteadeiras), as *cadeiras,* as *poltronas* e os *tamboretes.* Eram feitos em acajú. Tambem fabricados no Brasil, principalmente na Côrte, apresentavam feição mais singela, porquanto os cinzelados foram reduzidos ao mínimo. Os *guarda-roupas,* de vinhático ou de jacarandá, com grandes gavetas na parte mais baixa e duas portas na superior; os consolos em vinhático; e os *armários-cantoneiras,* com portas envidraçadas, interiormente guarnecidas de fazendas peculiares ao estilo — foram tipos muito difundidos.

Uma autoridade no assunto, Francisco Marques dos Santos, escreveu a propósito dos mesmos as seguintes acertadas linhas: "*Os nossos moveis Império são de uma característica inteiramente local. São constituidos de curiosos e agradaveis consolos ornamentados de caneluras ou frisos retos, e leques nos cantos dos painéis, o mesmo acontecendo com os sofás, cadeiras e mesas. Neles se vêem algumas vezes, como motivos ornamentais, o cisne e as setas do estilo francês. Como atributo nosso, vêem-se os peixes estilisados e golfinhos, que ainda hoje se encontram nas peças baianas e nas vindas de antigas cidades à beira-mar, notadamente da Província do Rio de Janeiro. Os moveis Império brasileiros constam de camas, consolos, mesas, marquesas, sofás, canapés e cômodas que substituem, inteiramente, as arcas.*"

Uma das peças mais interessantes, nesse estilo, foi um *canapé* em jacarandá com embutidos de marfim e encosto de couro com as Armas Reais, pertencente ao Paço. O trabalho escultórico, que abundava na parte superior do encosto, estava constituido de ondinas e sereias.

A Nau de Guerra *Príncipe Real* — que trouxe D. João VI para o Brasil — possuia moveis Império dourados a fogo, em que os pés figuravam golfinhos entrelaçados. Nas cadeiras singelas e poltronas, os assentos, costas e braços eram estofados de veludo de seda verde, lavrada; guirlandas de louro formavam os braços onde pousavam os coxins; da mesma natureza era o elemento circundante do espaldar, o qual, sendo alto, possuia marinhas de autoria do pintor francês Pillement. Acima da marinha, como remate — dois golfinhos afrontados, ladeando uma concha estilisada. Abaixo da marinha, o espaldar, propriamente dito, de forma quase quadrada, pois apresentava pequenos chanfros nos ângulos.

Dessa maneira, nada estranhavel foi que os barcos mandados a Nápoles para trazer a Princesa Maria Cristina tivessem as suas câmaras e camarotes preparados no estilo Império. Tudo foi feito aquí. Na Fragata *Constituição* estavam os moveis mais luxuosos e interessantes, dentre os quais devem ser destacados os *tremós*, com grandes espelhos, enquadramento ricamente lavrado e dourado, atributos Imperiais (coroas e cifras), emblemas navais, mármores verdes raiados de branco, a parte baixa de vinhático lustrado com decorações douradas e pés de garra, tambem dourados. Uma dessas peças pertenceu ao Prof. Morales de los Rios, que a doou ao Museu de Belas-Artes, onde se acha. Vieira Fazenda diz, num dos seus interessantes e valiosos escritos que a Fragata *Constituição* fôra "*luxuosamente preparada*" e afirma haver conhecido "*muitas pessoas que com entusiasmo se referiram ao esplendor deste vaso de guerra da Marinha brasileira.*"

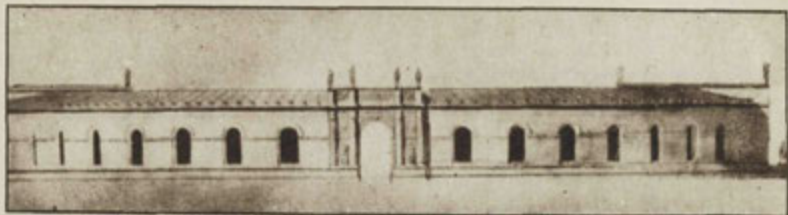
O *Jornal do Comércio* de 22 de Fevereiro de 1843 traz uma notícia completa do luxuoso arranjo interno do referido vaso de guerra. A pintura das antecâmaras, camarotes e salões era branca com filetes dourados; as anteparas, de limoeiro; as venezianas, de madeira setim; as colunas jônicas, de mogno, com capitéis dourados; os emblemas e festões, de setim e jacarandá; a caixa do leme, de jacarandá; os soalhos, forrados de oleado e cobertos com tapetes; os moveis, de gonçalo alves, vinhático, pau-setim, iriribá, mogno, jacarandá e xarão; os cortinados e sanefas, de damasco azul ou rosado; os estofados, de marroquim cinzento; os quadros e espelhos, numerosos e belos; o lavatório, todo de prata dourada; e o gabinete higiênico, completo. O trabalho de entalhe se fazia notar em muitas peças, tal como a mesa de jacarandá do salão, marchetada com quarenta e quatro qualidades de madeiras brasileiras. Artistas franceses: o marceneiro Leger, o toreuta e dourador Marin e o escultor Marc Ferrez, foram os autores, com Manuel Teodoro Xavier, ornamentista muito conhecido —, das primorosas decorações, alfaias e mobiliários.

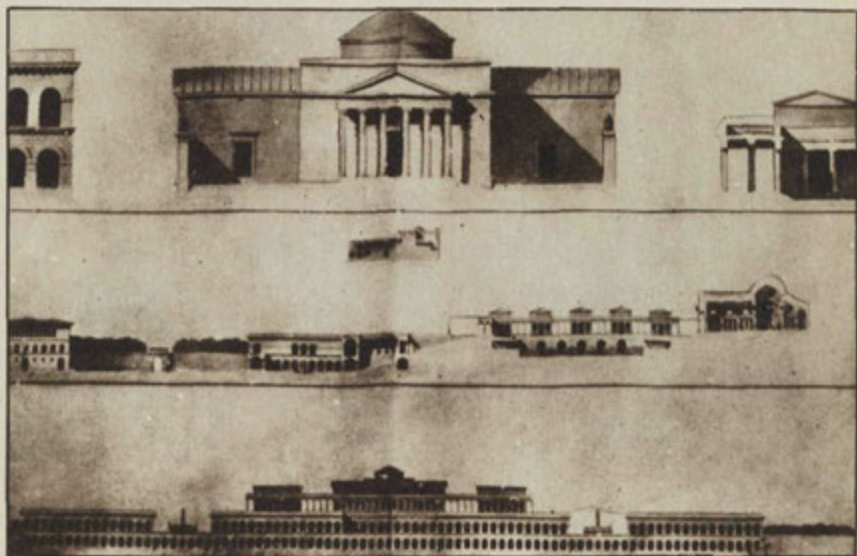
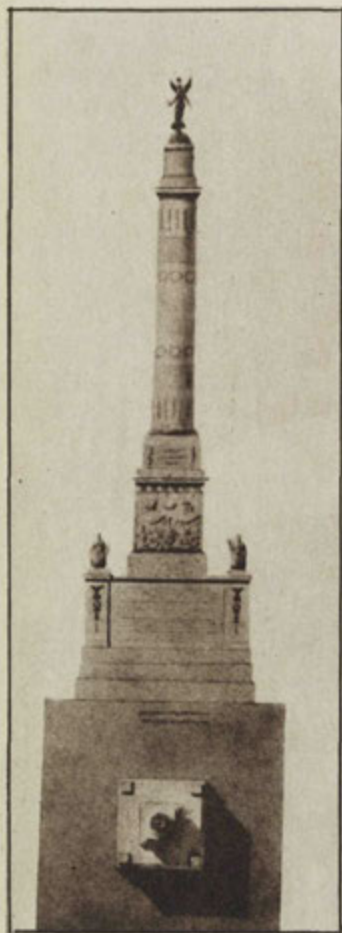
O ESTILO INGLÊS

Os residentes ingleses introduzem os estilos *Chippendale*, *Adam*, *Hepplewhite* e *Sheraton*. Os dois primeiros durante o Brasil-Reino e os dois últimos no período Regencial e no Império, principalmente no Segundo Reinado. O estilo mobiliário Chippendale, devido à criação e adaptação do mais famoso dos fabricantes ingleses, se caracteriza pela solidez e comodidade. As suas *cadeiras*, *sofás* e *poltronas*, inspiradas nos modelos Luiz XV, são artísticas. As *papeleiras* e *escrevaninhas*, afamadas. Nada inferiores, são os espelhos de sua fabricação. A vasta cultura de Chippendale fez que em outros modelos empregasse elementos chineses e holandeses, com suma felicidade. Na época de D. João V são fabricadas, em Portugal, cadeiras de braços com pés de garra e canapés positivamente baseados nos cânones do habilíssimo artista. Tambem, muitas poltronas D. José I possuem, nos espaldares, ornatos recortados, em forma de vasos, que denotam a mesma origem.

Por sua vez, os moveis de autoria do arquiteto Robert Adam — não menos afamados —, se distinguem pela simplicidade e aplicação de motivos decorativos da arte italiana, mas principalmente da Romana. Esse grande artista adaptou os modelos clássicos — com suma perfeição, graça e variedade —, às exigências da gente de sua raça. Criou, assim, moveis de tipos variados e interessantes, que obtêm grande sucesso na Inglaterra e fora dela.

Nos moveis *Hepplewhite*, de formas singelas e práticas, se vislumbra uma versão do Luiz XVI. Agradam na Inglaterra porque correspondem à calma e harmonia peculiares ao caracter anglo-saxão. Distintos, cômodos, leves e numerosos, tanto lustrados, como laqueados de branco ou dourados, eles constituem exemplos frisantes da capacidade do discípulo de Chippendale e Adam. Baseado nas suas características, fabricou-se em Portugal um tipo de cadeira de braços, com fundo de palhinha e espaldar de madeira recortada, assemelhando-se a um vaso (nítida peculiaridade do estilo inglês), ao qual se pretendeu dar o nome de estilo D. João VI.

No estilo *Sheraton* se observa um grande emprego da marchetaria, aliado à extrema simplicidade de forma. Os seus *armários* e *secretárias-bibliotecas* com gavetões, tampo movel, inúmeros escaninhos e parte superior em forma de estante envidraçada para livros, são encontradas, por vezes, nos leilões do Rio. Ao manufaturar moveis *Império* no Brasil, os fabricantes muito se aproximaram dos modelos Sheraton. Haja vista as padieiras de alguns armários que apresentam duas volutas afrontadas, havendo no espaço ovalado que as separa um esguio vaso.

Trabalho aquarelado, de Grandjean de Montigny, representando um panteon: MUNIFICENTIA — IMPRE NAPOLEONIS — MAX — ANN — MDCCCVIIII

(Galeria de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes)

Valioso trabalho feito, em Roma, por Grandjean de Montigny. Tem por titulo: *"Prospetto del Orfanokofio Militare"*. Todas as demais legendas estão escritas, a vermelho, na lingua italiana. Ao alto, lê-se: *"Onor s'acquitta col protegger l'Arti"*. *(Galeria de Arquitetura da Escola de Belas Artes).*

"Planta e elevação de um projeto de monumento, erigido à memória dos bravos que morreram pela liberdade"

(Galeria de Arquitetura da Escola de Belas Artes)

"Projeto de um monumento a erigir no Campo da Honra em memória do dia VII de Abril MDCCCXXXI. — Dedicado à Nação Brasileira. .— Grandjean Professor de Arquitetura na Imperial Academia das Belas Artes e antigo Pensionário da Academia Francês (sic) de Roma".

OUTROS MODELOS

Um ou outro movel *Queen Anne;* alguns *bufetes* e *contadores*, finamente entalhados, com madrepérola e tartaruga embutidas, e ornatos e figuras de bronze — de origem Florentina e do Século XV; não poucas cadeiras de *guadamacim*, ou seja, com assento e espaldar inteiriço e alto, de couro lavrado e pintado, pertencentes ao XVIII Século Português; as poltronas-leitos de Lamego; as genuinas *bergères*, poltronas e *canapés* franceses de estilo Luiz XV; os *contadores* renascentistas espanhóis; algum *leito* desproporcionado, pintado a óleo, de cinzento claro com ornatos de grinaldas, rosas e folhagens a ouro, no estilo de D. Maria I; e *paraventos* chineses laqueados de negro e ouro ou de vermelho e ouro — são moveis e peças, interessantes e raras, aquí encontradas.

A INFLUÊNCIA ASIÁTICA

De estilo *Indo-Português*, aparecem os interessantes *contadores* com embutidos de jacarandá, ferragens arrendadas e figuras humanas em relevo ladeando a gaveta maior e mais abaixo colocada; os *canapés* de embutidos e cabeceira grandemente movimentada; as camas de jacarandá com espaldar de curva plena e talões invertidos, repleto de figuras e flôres embutidas; as ricas *mesinhas de centro*, com tampo redondo e movel, com embutidos de marfim e pés chamados *de galo;* e as não menos valiosas cadeiras com braços em forma de volutas e inteiramente marchetadas de marfim e coral. Vindos de Portugal, esses moveis chamam a atenção de nacionais e estrangeiros, pela sua riqueza e perfeição. Por isso, são muito procurados. E assim, começam a ser manufaturados aquí. Neto, marceneiro habilíssimo, que estava no auge da fama em 1849, foi um dos fabricantes que mais se destacou, em virtude das originais inscrustações de tartaruga do Amazonas que introduziu nesse tipo de moveis.

MOVEIS RESTAURAÇÃO E LUIZ FELIPE

A seguir — segundo palavras de Francisco Marques dos Santos — *"são os moveis Restauração e Luiz Felipe, em mogno, grandemente importados da França, da Alemanha e da Inglaterra. Essas peças encheram nossas residências durante o reinado de D. Pedro II. Desse tempo datam as cadeiras PÉ DE CACHIMBO, de fabrico nacional, os dunquerques e mesas com tampo de mármore. As inúmeras cadeiras de medalhão e os sofás, forrados de palhinha, quem não os teve?"*

Mas, o que todas as casas — ricas ou pobres — possuiam, eram as *esteiras* para ser colocadas no chão, e sobre as quais se assentavam, à moda árabe, senhoras e crianças; as *redes*, suspensas a fortes argolas e colocadas por toda parte, mormente nas varandas; e as *espreguiçadeiras*, de assento de palhinha.

O MOVEL LUSO NO RIO DA PRATA

A influência do movel lusitano não ficou, entretanto, adstrita ao Brasil. Depois de aquí se ter imposto, ele invade — pela mão de artífices franciscanos e jesuitas — o território do Vice-Reinado do Rio da Prata, na zona que hoje constitue a Argentina. E as vias para essa penetração são a marítima e a terrestre, ou das Missões do Paraguai. Dentre os obreiros, figura em primeiro plano o belga Felipe Lemer, que fôra construtor naval na Inglaterra, Portugal e Brasil, e que, tendo ingressado na Ordem dos Jesuitas, realizou importantes trabalhos no templo pertencente à comunidade na Cidade de Córdoba, contribuindo, dessa forma, para divulgação dos estilos mobiliários lusitanos. Córdoba é, portanto, um centro de irradiação dos novos tipos onde se fusionam os elementos do D. João V com o barroquismo hispano-americano. Desta sorte, os moveis feitos por autênticos obreiros portugueses sofre no Brasil a influência da mão negra e no Prata a da indígena. Combinam-se, de maneira feliz, as velhas formas ultramarinas com as peculiares ao neo-barroquismo; mas os caracteres essenciais são conservados.

2) O CONFORTO RESIDENCIAL

OUTROS DETALHES — O TESTEMUNHO DE HOMENS DE RESPONSABILIDADE — O RASTAQUOERISMO E O DESCONFORTO

OUTROS DETALHES

Nas melhores residências, o arranjo das habitações era completado com os tapetes flamengos, os de Esmirna, os Aubussons, a tapeçaria portuguesa, os cristais lapidados à mão e os de Boêmia, a louça portuense, os espelhos de Veneza, as cortinas de veludo e damasco, os ricos reposteiros, os coxins de seda e os bordados de penas americanas.

As porcelanas estavam na moda. Havia de todos os tipos: figuras, grupos, castiçais, candelabros, jarrões, vasos, taças e cornucópias. De

todas as escolas, estilos e manufaturas. Antigas, como as de Macau, China, Japão, Índia, Arábia e modernas de Sèvres, Saxe, Manices, Berlim, Viena e Nymphenburg.

Ao lado dessas, pompeavam as feitas pelo oleiro João Manso Pereira na Ilha do Governador. É incrivel como esse isolado artista pôde produzir, dada a falta de recursos técnicos e financeiros, obras tão perfeitas como desenho e fatura. Não fez somente artísticos vasos com o retrato do Príncipe Regente, mas jogos de mesa completos, com travessas, terrinas, saladeiras, molheiras, pratos, bules e cafeteiras. A Independência foi motivo para que alguem, desconhecido até hoje, que o sucedera, continuasse a fabricação, pois são inúmeros os serviços de mesa alí então feitos. São todos, tambem, artísticos quanto à composição; e perfeitos, no que se refere à execução.

A prataria das casas nobres é raramente de estilo D. João V, mas de acentuado caracter *rocaille*. Dentre as peças notaveis, havia os centros de mesa, os bules, as cafeteiras, os galheteiros, os garfos, facas e colheres, um sem número de interessantíssimos paliteiros, as bandejas, as bacias, os jarros, os castiçais, as lanternas, as lamparinas.

Lustres de pingentes de cristal lapidado, candelabros de prata ou de metal, campanulas *(mangas)* de vidro trabalhado sobre suportes de Baccarat, sustentavam as velas brancas e coloridas que iluminavam os principais salões e aposentos. Nos corredores, dependências e demais quartos, lâmpadas de azeite. Essa constituia a iluminação interna, porque a externa era feita, nos dias de guarda ou de festa, com velas protegidas por mangas de vidro espetadas nos peitorís das sacadas ou por *luminárias*, globos de vidro (brancos, azues ou vermelhos) pendentes de artísticos báculos de ferro por meio de tres correntes.

As paredes tinham forração de papel branco, liso ou adamascado, umas vezes salpicado de lágrimas de ouro, outras vezes com corôas douradas ou pequenos apanhados de flôres.

O TESTEMUNHO DE HOMENS DE RESPONSABILIDADE

Os que com prazer inaudito procuram amesquinhar tudo quanto é nosso, devem ler com atenção o que escreveram sobre o arranjo das casas cariocas alguns homens de incontestavel probidade artística e histórica. Assim, Castelnau assegura que os moveis eram de modelo europeu e assinala a existência de pianos importantes da Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos. Porto-alegre dá testemunho, em seus numerosos escritos, da excelência, variedade e elegância dos moveis brasileiros, abundantemente exportados a partir de 1840. Sobre o mesmo assunto e em termos semelhantes se manifestaram Ferdinand De-

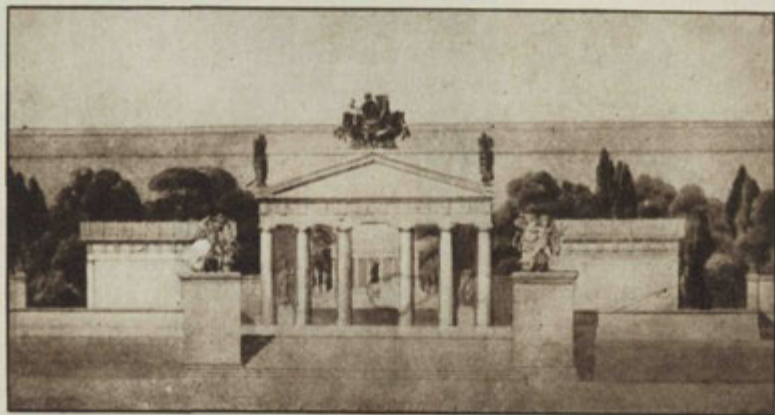
nis, Araujo Viana, Vieira Fazenda, Bethencourt da Silva, Morales de los Rios (Pai), Escragnolle Dória, Guerra Durval, Marques dos Santos, José Mariano Filho e Clado Ribeiro de Lessa.

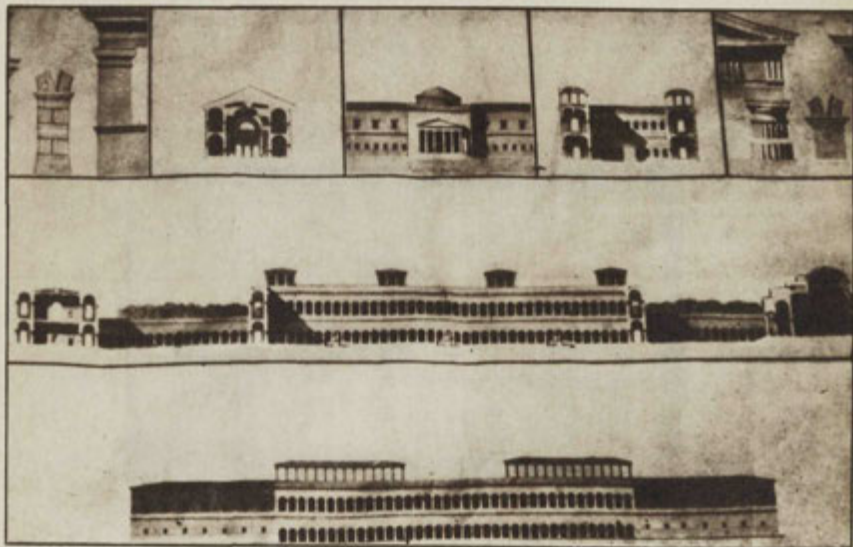
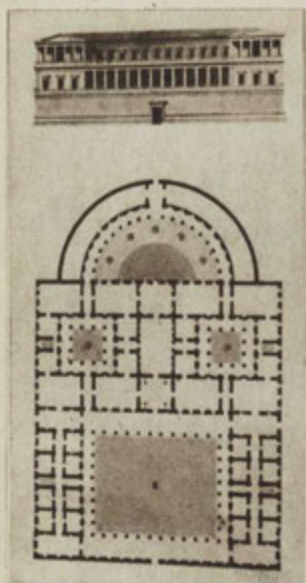
As coleções pertencentes aos Srs.: Morales de los Rios (Pai), João do Rego Barros, Laudelino Freire, Bernardino Bastos Dias, Simoens da Silva, Raul Barreto, Conde de Estrela, Baronesa de Bomfim, Aurélio de Figueiredo, Domingos de Góis e Vasconcelos, Carneiro da Cunha, Carlos Américo dos Santos, José Custódio Veloso, Raimundo de Castro Maia, José dos Santos Libório, Comendador Cunha Vasco, Conde de Afonso Celso, D. Pedro de Orleans e Bragança, José Mariano Filho, Embaixador Felix Cavalcanti de Lacerda, Francisco Marques dos Santos, Gastão Penalva, Osvaldo Riso, Djalma Lessa, Arnaldo e Guilherme Guinle, Erwin Esslinger, Galeno Martins, Rodolfo Siqueira, E. G. Fontes, Djalma Fonseca Hermes (no Rio de Janeiro) e as das famílias Góis Calmon e Catarino (na cidade do Salvador), são atestados da opulência e variedade dos moveis, alfaias e objetos artísticos do antigo Brasil.

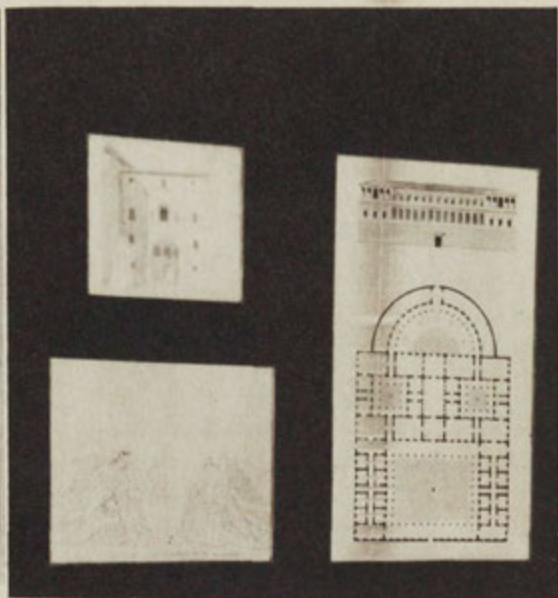
Iguais provas de um passado artístico digno de mais atento cuidado, podem proporcionar ao visitante curioso, probo e patriótico, as belas coleções ou as singulares peças existentes no Palácio do Itamaratí, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas-Artes, Museu Paulista, Museu Mariano Procópio, Arquivo Nacional e Museu Imperial de Petrópolis.

O RASTAQUOERISMO E O DESCONFORTO

Havia, como é natural, casas destituidas de gosto e proprietários *rastaquoeras* que, por ocasião das festas que davam, faziam pregar nos espelhos dos toucadores uns papéisinhos com versos alambicados...

O burguês, o rendeiro e o funcionário viviam mal, por incúria ou falta de educação. Os seus hábitos de vida interior não eram, da mesma forma, os mais recomendaveis. Daí o desconforto, a falta de moveis e de asseio. Note-se, porém, que as condições de existência das classes, respectivas, não eram, na época e na Europa, nada melhores.

"Elevação geometral do Propileu dando entrada no castelo de Atenas, restaurado conforme a descrição de Pausanias pelos restos existentes".

Desenho aquarelado de GRANDJEAN DE MONTIGNY

"Face geometral, elevação lateral, corte longitudinal, e corte transversal de um edifício monumental". De autoria de Grandjean de Montigny.
(Galeria de Arquitetura da Escola de Belas Artes)

"Planta e elevação de um Palácio".

Trabalho de GRANDJEAN DE MONTIGNY.

Diversos desenhos de Grandjean de Montigny feitos em Roma (reconstituições e estudos).

Projeto de "Palácio da Câmara Municipal", do Rio de Janeiro.

1) A MÚSICA E O CANTO

TRISTEZA INFINDA — MELODIAS DOS NATIVOS — RITMOS AFRICANOS — HARMONIAS LUSITANAS — A MODINHA — O LUNDÚ — O RONDÓ — INFLUÊNCIA DO MESTIÇO — CANTIGAS E CANTARES — NO TEMPO DE JOSÉ MAURICIO — OS HINOS — TAMBEM HOUVE "MODERNISMO" — DOM JOSÉ AMAT — AÇÃO DE D. JOÃO VI — O "CHÔRO".

TRISTEZA INFINDA
MELODIAS DOS NATIVOS

DAS melancolias do indígena, do negro e do português, se origina a nostalgia de que está impregnada a música brasileira. A música do indígena brasileiro é, caracteristicamente, melódica. A riqueza de ritmos é, porém, grande, porquanto ela imita os ruidos da floresta, o canto dos pássaros, os sons da Natureza.

O canto é longo, severo. Por isso mesmo, monótono e entorpecente. O ritmo, binário. E o côro repete, indefinidamente, as mesmas sílabas, como se verá mais adiante.

Os indígenas cantam em todos os seus atos sociais e guerreiros e nas cerimônias litúrgicas. Cantam, mesmo, sem dançar. Umas tribus são dadas ao canto improvisado, outras empregam rimas, o que não deixa de causar surpresa, pois foram os Árabes que as inventaram.

Verificando o gôsto que os indígenas tinham para a música e o canto, os Jesuitas empregaram, nos seus trabalhos de doutrinação católica, os *autos* portugueses — pequenos diálogos dramáticos musicados —, que sucederam e correspondiam às *farsas*, *moralidades* e *mistérios* franceses do Século XIV, aos *milagres* ingleses, aos *mistérios* italianos do Século XV, e às *églogas* espanholas de Juan de la Encina, no Século XVI.

Encina, autor de uma das coletâneas mais antigas em matéria de teatro, ou sejam, as onze *Representaciones, Autos ó Eglogas,* foi o pai do teatro espanhol. Poeta e músico, escreveu, alem dessas peças para serem representadas nas festas dos aristocratas, *farsas*, *villancicos* e canções. Assim, fazendo conhecer as suas *églogas* pastoris nas solenidades realizadas no Palácio do Duque de Alba, D. Fradique Álvares de Toledo, Regente da Universidade de Salamanca, teve ocasião, tambem, de exibir em Roma, no Palácio do Cardeal espanhol Jaime Serra, a sua *Farsa de Placidia e Vittoriano.* Gozando do apreço e da proteção dos Papas Alexandre VI, Júlio II e Leão X, chegou, uma vez ingressado na carreira eclesiástica, a Arcediago da Catedral de Málaga, muito embora não se afastasse de Roma.

Dos *autos* feitos no Brasil, o mais conhecido foi o denominado *Mistério de Jesus,* escrito em espanhol pelo Padre José de Anchieta, e vertido, mais tarde, para o português pelo Padre João da Cunha.

Em contacto com os civilizados e figurando nos *autos* jesuíticos, os indígenas se afeiçoaram, outrossim, aos cantos religiosos: *ladaínhas, benditos* e *litanias.* Isso deu em resultado que a música e o canto indígena fossem sendo, pouco a pouco, esquecidos ou, mesmo, desconhecidos. Não obstante, Spix e Martius recolheram em seu livro *Reise in Brasilien,* algumas das originais melodias indígenas, como o canto dos *Miranhas* e as músicas dos *Coroados.*

Como exemplo da beleza do canto indígena, indicamos ao leitor a bela cantiga denominada *Teirú* — fonogramada pelo Prof. Roquette Pinto —, com a qual os Índios Parecís celebram a morte de um Cacique.

RITMOS AFRICANOS

A música do negro é acentuadamente ritmica, e, portanto, pobre em melodias. O compasso, marcado pelo ritmo permanentemente cadenciado dos instrumentos de percussão — *ganzás, atabaques, adufos, gonguês* e *puitas* —, pelos tambores de rufo, tal qual o *caxambú*, de *reco-recos, birimbaus, marimbós* e *urucungos*, e pelos batimentos de pés e mãos, é demasiado uniforme e, até, enervante.

Sofre, porém, algumas vezes e imprevistamente, uma ligeira mutação, ou síncopa. É uma exclamação de extrema sensibilidade, um rumor, grito ou sussurro. É uma ligeira modificação no ritmo geral, um improviso dos tocadores. É o eco africano transportado no dorso das nuvens para as terras americanas. É a Etiópia, a Hotentótia, o Senegal.

O canto que sempre acompanha as danças, pois o negro não canta sem dançar — é rico de ritmos e de acentuado colorido. É, entretanto, triste. Saudade chorosa das terras da África. Canto dolente da Flórida, Jamaica, Cuba, Haití e Brasil: terras de escravidão.

HARMONIAS LUSITANAS

A música do português é harmônica; porém nostálgica e, não poucas vezes, de monotonia sem par. Exprime a saudade que o imigrante tem, ainda no mar, da terra natal.

A nostalgia do viajor se converte em tristeza infinda ao deparar com a rude natureza americana. Sente-se cada vez mais afastado de sua terra e sua gente. E o temor do índio, o receio que infunde a selva misteriosa e o pavor das cousas e animais desconhecidos, o vai, insensivelmente, dominando. Daí, essa música, sentimental, de fundo melancólico. O canto é sempre, dessa forma, uma ária triste. É a mais bela expressão de *saudosismo* pela pátria sempre querida e recordada.

Os portugueses do Rio de Janeiro praticavam os *cantares*, ou *cantigas*, as *trovas*, os *romances*, as *endeixas*, as *cavatinas* e os *cantos ao desafio*.

Os *cantares*, ou *cantigas de amigo, de amor, de mal-dizer* e *de escárneo*, escritas e cantadas pelos trovadores dos tempos de Dom Afonso III e de D. Diniz, e que reunidos deram origem aos *Cancioneiros* da Ajuda, da Vaticana e de Colocci-Brancuti — são de origem provençal, porquanto a arte do canto se estendeu da Provença para Portugal através a Espanha.

Segundo Camilo Castelo Branco, a *trova* "*não é outra cousa senão a forma ACHADA pelo engenho poético dos provençais aos sen-*

timentos amorosos e inspirações do seu estro." A *trova* é, pois, mais a forma de um canto do que a natureza do mesmo. *Trovar,* vem de *trouver,* achar. E *trovadores,* foram chamados os que adotaram esse modo de cantar. Depois, a designação se generalizou e passaram a ser considerados *trovadores* todos os que cantavam, versejavam e faziam *trovas,* ou seja, composições poéticas vulgares.

O *romance,* ou *rimance,* é a narrativa épica feita sem canto. Equivale à *chanson de geste,* ou simplesmente *geste,* dos franceses. Acontece, porém, que muitos dos *romances* eram em algaravia, o que representa uma influência mourisca, pois essa maneira de falar resultou do intercâmbio havido entre mouros e portugueses. Para provar isso, Camilo Castelo Branco transcreve um romance do Século XIV, citado por Teófilo Braga.

É o seguinte:

"Yo me era mora Moraima
Morilla de un bel cantar;
Cristiano vino a mi puerta.
Cuitada, por me engañar:
Hablome en algarabia
Como quien la sabe hablar."

E termina o ilustre filólogo português dizendo que esse *romance* evidencia não só a influência arábica — "*Hablome en algarabia como quien la sabe hablar*" —, como, tambem, o entrosamento, as profundas relações morais e intelectuais havidas entre Portugal e Espanha.

Com D. Manuel, essas relações entre as duas Côrtes se acentuaram. O espanhol foi a língua palaciana e os *romanceros* espanhóis grande influência exerceram no espírito e na poesia dos portugueses.

Em compensação, na Côrte de Castela o português era a língua usualmente empregada na poesia culta.

Gil Vicente — contemporâneo de Juan de la Encina —, que foi poeta cômico, ator, criador do teatro lusitano, músico, compositor, desenhista e lavrante, figura de destaque nas Côrtes de D. Manuel e D. João III, em cujos *serões* sempre tomou parte — muito poetou em espanhol.

Esse verdadeiro gênio, cuja opulenta obra abrange as mais variadas feições, de tudo se ocupou nos seus *autos* e *farsas:* da etnografia, do direito, da religião, dos usos e costumes, de política, de linguística, da medicina, das navegações, das mulheres, dos homens, das cousas. Possuia uma universalidade surpreendente, o digno e inegualavel intérprete da alma e do caracter português no primeiro quartel do Século XVI.

Em sua obra, esse ourives da palavra escrita, revela em linguagem culta ou popular, os idiomas lusitanos, as falas de diversas regiões, bem como as influências francesas, castelhanas, mouras, negras, judaicas e ciganas, que a língua portuguesa recebera. As feições líricas e satíricas aparecem, tambem, em abundância, nas obras desse contemporâneo, mas não discípulo, de Erasmo. Júlio Dantas, com o critério e o saber de sempre, estabeleceu em formoso estudo — *Erasmo e Gil Vicente* —, as afinidades mentais e a similitude de atitudes do reformista de Rotterdam e do reformador das margens do Tejo.

Primeiro em tudo em sua pátria, tambem foi o primeiro escritor português que fez referência à Terra de Santa Cruz. No *Auto da Fama*, recitado em 1510, diz do Brasil, considerado, então, como arquipélago:

"Com ilhas mil
Deixai a terra do Brasil;
Tendo-nos à mão do sol;
E vereis homens de prol.
Aos comércios perguntareis
Da Arábia, Pérsia..."

Alem do *romance*, havia, tambem, com carater narrativo, a *xácara*, conhecida em Portugal a partir do Século XVII e aquí muito vulgarizada. Parece ser de origem árabe. No capítulo referente à Arquitetura da Cidade, o autor assinala a razão que, a seu ver, milita para justificar a denominação de *chácara* dada a um tipo de propriedade dos arredores da urbe carioca.

A *endeixa* é o canto que se baseia em uma composição triste; é uma lamentação. Teve a sua origem no canto pranteado das carpideiras no decorrer das *trintários:* velórios que duravam trinta horas.

A *cavatina* é uma canção binária de carater sentimental.

E, os *cantos ao desafio* têm por fundamento a porfia entre dois cantadores, cada qual procurando sobrepujar o outro com a sua facilidade de expressão. As rivalidades, principalmente as amorosas, o orgulho, as mágoas, e o amor próprio espigaçado, são, em geral, os motivos desses cantos, oriundos dos árabes, adotados pelos provençais, muito cultivados em Portugal e extraordinariamente difundidos no Brasil. Entre os caboclos, principalmente, são muito praticados e estimados. Por isso, os *repentistas* sertanejos gozam de justa fama.

A MODINHA

Os chorosos cantos lusitânicos antes mencionados, tiveram em breve, no Brasil, a companhia da *modinha* e do *lundú*.

A *modinha* — diminutivo de *mote*, ou moda, isto é, cantiga — é originária de Portugal, onde se formou com elementos espanhóis, *tiranas*, *fandangos* e *fandanguillos*, e com aqueles outros, posteriores, de origem italiana, como as *árias*. Beckford define a modinha, ao escrever que: *"Os que nunca ouviram esta espécie original de música, ficarão ignorando as mais feiticeiras melodias, que tem existido desde o tempo dos sibaritas. Consistem elas em compassos lânguidos e cortados, como se o excesso do arroubamento nos suspendesse a respiração, e a nossa alma anhelasse encontrar a alma SOROR de algum objeto amado; insinuam-se no coração com uma descuidosa inocência, antes dele ter tempo de se armar contra a sua enervadora influência; imaginais estar bebendo leite, e o veneno da voluptuosidade é que vai penetrando nos mais fundos recessos de vosso ser!"*

Aquí, a *modinha* se transforma e apresenta carater próprio. A alma popular brasileira a dominou de forma tal, que surgiu essa música riquíssima, acariciante e suave que estribilhos sentimentais sublinham. As suas coplas — segundo escreve, com acerto, Renato Almeida — *"são ingênuas e deliciosas. Elas nos dizem os encantos da mata, os murmúrios dos rios, os quebrantos do luar, os mistérios das estrelas, os enganos da sorte, as incertezas do amor."*

A *modinha* popular, constituida de frases poéticas e extremamente melódicas, é dotada de estribilho.

Eis um exemplo:

"Ingrata tu não te lembras
Da pena que me fizestes,
Que não amarias outro
Enquanto eu vida tivesse.

Juro por Deus e a Virgem
E pelos Anjos tambem,
Enquanto eu vida tiver
De não amar mais ninguem.

O amor sendo livre
Como é livre o coração,
Ama a quem for de teu gosto
Eu te concedo perdão.

Eu me despeço de ti
Como a folha quando cái,
Ao se desprender da rama,
Adeus, para nunca mais.

Ingrata desconhecida
Desconhecida do bem,
Despresas a quem te ama
Não sabes amar a ninguem."

Estribilho

"Ai, ai, ai
Ai, para sempre adeus,
Deixa de tanta vingança...
Ingrata, que mal te fiz eu...

Antes não te conhecesse
Nem te empregasse amizade,
Para depois me deixares
No rigor desta saudade..."

Quando, porém, a modinha perde as suas características, aproximando-se da canção, deixa de possuir estribilho.

Tal é o caso da que segue:

"É belo ver dormir a natureza
Em sonho que contem tanta magia,
Minhalma ofegante então se atira
Em êxtasis frementes de agonia.

Mas quem é que do bardo inspira o canto
De dores e gemidos abafados,
Minhalma se transporta delirante
Em busca de impérios encantados.

És tu, mulher sublime, mais que tudo
Soberba inspiração da divindade,
És tu que no meu peito revivestes
As minhas ilusões da mocidade."

De Gonçalves Dias, é a belíssima *modinha* que vai abaixo transcrita:

"Que sorte, que sina
Cruel é meu fado!
Viver separado
De um anjo fiel!
Que valem belezas
Da verde campina?
Da flor purpurina
Que importa seu mel?!

Tarde, bem tarde
Ao pé de uma fonte
Perguntei ao monte
Que mal eu te fiz?
O monte não sabe
Notícias da amada
A fonte é calada
Se, sabe, não diz.

Nas margens de um rio,
Num velho ingazeiro,
Levei dia inteiro
Por ela a chamar...
Um canto saudoso
De longe se ouvia...
Ninguem respondia...
Me pús a chorar!

Com ela eu vivia
Cantando ou carpindo,
Ventura fruindo
Num terno gozar!
Com o leve biquinho
Seu peito arrufado
Com tanto cuidado
Me punha a catar.

Num velho ingazeiro
Depús o meu ninho,
Que chora, sozinho
Sem ela e sem mim,
Tão grande trabalho
Me deu seu fabrico
Tecendo com o bico
Ferrugem, capim."

O violão, a viola, o cavaquinho e a flauta enriquecem, ainda mais, essa verdadeira música brasileira.

Dentre os compositores e cultores de *modinhas*, se destacaram — até à metade do Século XIX — Cláudio Manuel da Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto, Tomaz Antônio Gonzaga, João Leal, Padre Teles, João dos Reis, Joaquim Manuel (exímio tocador de cavaquinho), Aires — o barítono —, Cândido Inácio da Silva, Cônego Januário da Cunha Barbosa, Padre José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal, Gabriel Fernandes da Silva e o Dr. Antônio José Maurício Nunes Garcia, autor das *Mauricinas*, coleção de melodias, dentre as quais deve ser destacada a modinha *Vai suspiro meigo e triste.*

Mário de Andrade — dedicado ex-diretor do Departamento de Cultura de São Paulo e do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, — cita, em *Modinhas Imperiais*, mais os seguintes nomes: Padre Domingos Simões da Cunha (em Paracatú, Século XVIII) e Frei Lopes, Padre Vereza, Frei Antônio da Conceição, Frei Bastos, Monsenhor Marinho, Padre Santana e Padre Olegário Pinto da Silveira Sales (todos no Século XIX).

Frederico Luiz Guilherme Varnhagem, progenitor do grande historiador brasileiro, compôs — segundo revelação de Mário de Andrade — algumas modinhas, dentre as quais se destaca a denominada *O Coração Perdido*, transcrita na obra *Modinhas Imperiais*, do proveto mestre paulista.

É muito bonita:

"Perdí, perdí liberdade
Adeus, adeus coração,

De uma, tenho saudade
Do outro, compaixão. *(Bis)*

Porém a de Cândido Inácio da Silva, intitulada *Busco a campina serena...*, é ainda mais bela e perfeita:

"Busco a campina serena
Para livre suspirar, *(Bis)*
Cresce o mal que me atormenta
Aumenta-se o meu penar. *(Bis)*

Se ao brando rio procuro
As minhas penas contar,
O rio foge de ouvir-me
Aumenta-se o meu penar.

Se ao terno canto de uma ave
Vou meus gemidos juntar,
Emudece o passarinho
Aumenta-se o meu penar."

A letra, de autor ignorado, não podia aliar-se melhor à música do quase desconhecido Cândido Inácio da Silva. Deste músico, compositor de incontestavel mérito, somente se sabe que foi discípulo do Padre José Maurício e cantor; possuindo voz de tenor.

Criada pelos trovadores portugueses do Século XVI, a *modinha* volta para Portugal duzentos anos depois, completamente transformada. Daí o dizer-se que o *fado* é originário da modinha brasileira.

O LUNDÚ

O *lundú* é uma variante da modinha. Laurinho Rabelo foi um seu dedicado cultor, assim como Gregório de Matos, Domingos Caldas Barbosa, Padre Teles e Padre Januário da Silva Arvelos foram conhecidos compositores.

Segundo Camilo Castelo Branco, o *lundú* (aliás *lundum*, em Portugal), introduzido em seu país depois do descobrimento do Brasil, é de origem americano e faz lembrar os cantos do Perú. Havia o *lundum chorado* e o *lundum do Rio*. Este último revela, pela sua própria denominação, origem carioca.

Não é nada estranhavel que o *lundú* fosse levado do Perú para Portugal. Na costa peruana existiram, desde o Século XVI, numerosíssimos portugueses. Em Lima não foram poucos os que entoaram ao som da citara — nos saráus e festas populares vice-reinóis — cantares, tais como:

"Quem o amor de uma morena
Passa a vida sem provar,
Vai-se embora deste mundo
Sem saber o que é amar."

E das margens do lago de Titicaca trouxeram, eles, para o Rio de Janeiro a devoção de Nossa Senhora de Copacabana.

A ida do *lundú* para a Europa é um fato demonstrativo de que apesar da distância que separa aquela parte do mundo da América, da indiferença com que os europeus olharam até agora para as terras e as civilizações autoctones do Novo-Mundo, e da nefanda perseguição que o branco desenvolveu contra o índio, destruindo-lhe a

vida, o lar e a arte que lhe era peculiar — onde a obra de criação se revela em toda pujança —, a influência americana se exerceu na Europa através da arquitetura, da pintura, da escultura, da literatura, da linguística, da música e da dança. Muitas vezes foi a própria arte européia que refluiu, completamente transformada. Haja visto com o *barroco*, que produz no solo americano obras verdadeiramente primorosas. Elas existem, para magia dos olhos e encanto do espírito, no Perú, Equador, México e Brasil.

Dessa forma, ao lado do *lundú*, os galeões e caravelas levaram para as terras européias muitas outras músicas, cantares e danças das colônias espanholas: o *retambo* (cujo nome faz lembrar as cerimônias dos *tambos* ou *candlomblés*, por nós, brasileiros, denominados de *candomblés*), o *cachupino*, o *zambapalo*, a *gaiumba* e a *habanera*. A originalidade, que todas possuem, vai desaparecendo sob a influência da interpretação errada que os executantes europeus lhes dá, com a falta dos instrumentos que proporcionem o ritmo e a cor que são imanentes das mesmas, com a ausência da alma americana... E, assim, contribuições valiosíssimas e originais em matéria de arte, desaparecem para todo o sempre.

Mas, quem não diz que o *lundú* seja proveniente da África, e da mesma levado pelos negros para o Perú. Não existiram na região peruana, por acaso, outras músicas de feição africana? Por certo, que sim. A *marinera*, cantada e dançada na costa peruana ainda hoje, é de origem africana. Como consequência, o característico *aire* índio teve depois da introdução do negro nas colônias hispano-americanas, um forte concorrente. Mas, onde a influência africana se faz sentir em mais alto grau é no *tondero*. O *zambo* peruano, mestiço de *cholo* e negra, americanizou essa música e dança, tornando-a mais doce, mais sentimental, e fez desse "*baile costeño la flor de las diversiones domésticas en las aromadas veladas poblanas*": segundo escreve Santiago Vallejo, distinto crítico peruano, em seu interessantíssimo trabalho intitulado: "*Influencia africana en la música popular del Perú.*"

Algumas das músicas e cantos peruanos têm sabor brasileiro. Assim:

"Cuantos tormentos
sufro por ti
y siendo asi
me pagas mal;
mejor quisiera
de mi memoria
borrar la gloria
que posei..."

A ascendência africana se revela maior, entretanto, na seguinte:

"Desde tierras lejas
te vengo a ver,
a ver si me quieres
ingrata mujer..."
"Y ahora, y ahora,
quien será mi dueña ahora", etc.

Nessa quadra existe até a referência a *"tierras lejas"*, corruptela de *tierras lejanas*, terras longinquas.

A repetição, tão peculiar a muitas das músicas afro-brasileiras, tambem se encontra no Perú.

Assim, nas *emboladas*, gênero que, segundo se presume, não existia aquí no tempo de Grandjean de Montigny, a repetição é quase permanente:

"Espingarda, pá, pá, pá, pá...
Faca de ponta, tá, tá, tá, tá...
Espingarda, pá, pá...
Faca de ponta, tá, tá..."

Agora, compare-se esse ritmo com o que se evidencia no seguinte canto peruano:

"Yo tengo una pava echada
en huevos de Morropón,
si esta semana saca
alzo mi pava y me voy..."

"Y zamba rumbé, que le da, le da,
y zamba rumbé, que le da, le da..."

Os *lundús* tambem têm repetições:

"Vou-me embora, vou-me embora..."

Não menos comum era encontrar nos cantos brasileiros, versos e estribilhos em que figuravam palavras e frases não só africanas, mas, outrossim, tupís-guaranís.

Dois *lundús*, citados por Eustórgio Wanderley, nos proporcionam os exemplos indispensaveis.

O primeiro possue, no estribilho, palavras africanas. É o seguinte:

"Se me dá de vestir,
Se me dá de comer,
Se me paga a casa
Ó meu bem,
Eu caso com você...
Alê, alê
Calunga
Mussunga, mussunga..."

O segundo exemplo, muito bonito e cantante, contêm estribilho formado de palavras tupis-guaranis:

"Vamos dar a despedida
Mandú, sarará
Como deu o passarinho,
Mandú, sarará
Bateu asas, foi-se embora
Mandú, sarará
Deixou a pena no ninho,
Mandú, sarará

Modinhas e *lundús* são, por conseguinte, genuinas árias nacionais.

Essas canções, bem como as *serranilhas* (gênero lírico da poesia portuguesa, cantada com a maviosa e triste toada do *soláu*, e originária de Trás-os-Montes), as *xácaras* (tragédias cavalheirescas portuguesas do Século XIII); as *tiranas* e *seguidillas* espanholas e as brasileiríssimas *chulas*, eram acompanhadas ao *cravo*, à *espinheta* e ao piano, nas casas ricas, e ao violão e viola de cordas metálicas, nas residências mais modestas.

Acrescente-se que o *soláu* (de *solis*, o sol), propriamente dito, sendo de origem Provençal, é um canto de amor feito em pleno dia, com o sol de fora. Difere, pois, das alvoradas e das serenatas, isto é, dos cantos do amanhecer e da noite.

O RONDÓ

É bem possivel que no meio das *modinhas, lundús, chulas* e *soláus*, aparecessem os *rondós* de Silva Alvarenga: *A Aurora, O Meio Dia,A Tarde, A Noite, A Saudade, Os Suspiros, O Sol, As Cordeirinhas, Amor Irado, A Rosa.*

Belíssimas composições desse precursor do romantismo, elas representaram uma inovação na expressão poética brasileira, muito embora se baseassem no *rondeau*, ou *rondó* francês: composição poética livre, feita especialmente para ser cantada com acompanhamento musical. Os *rondós* brasileiríssimos de Alvarenga — naturais, emotivos, delicados e voluptuosos — tanto exprimem a alegria como a melancolia. Mas a dominante, é a expressão nostálgica. A maioria é dedicada a Glaura, personagem simbólica, criada certamente para ocultar a personalidade de sua bem amada, mas indiferente às dores do seu coração.

Eis um ramalhete de expressivos exemplos: o primeiro, de regosijo; os demais, de melancolia:

"Sem o amor, ó Glaura tudo
Era mudo e triste e feio:
Tudo cheio de alegria
Neste dia o vê tornar.

Vem contigo a formosura
E as delícias deste monte:
Dá valor ao prado, à fonte,
A ventura de te amar.
Noutro tempo a esteril serra
Teve a cor das minhas mágoas;
Hoje brilha o sol nas águas,
Ri-se a terra, o céu e o mar."

(A Alegria).

"Se algum dia, Glaura bela,
Visitar estes retiros;
Ouça os míseros suspiros,
Que infeliz entrego ao ar.
Seja este áspero rochedo
Quem repita as minhas mágoas;
E o ruido destas águas
Quem lhe pinte o meu pesar."

(Os Suspiros).

"Glaura chamo sem conforto,
E só eco me responde:
Glaura busco e não sei onde,

Nem se morto ou vivo estou.
Assim triste passarinho
A consorte em vão pocura,
Que farpada seta dura
Do seu ninho arrebatou."

(À Morte).

E o sentimentalismo nostálgico perdura em *Eco:*

"Duro amor, ingrato e fero,
Que me oprimes noite e dia,
Se me levas a alegria,
Não espero mais gozar."

Mas a tristeza se abeira da alegria em *O Desejo:*

"O infeliz não mais consumas:
Ache o riso em teu regaço,
E o verás num breve espaço
Lindas plumas revoar."

Os lampejos de esperança, os instantes de ilusão são, no poeta, entretanto, fugazes. E o desalento volta. Tal é o caso do *rondó* denominado de *O Cajueiro:*

"Cajueiro desgraçado,
A que fado te entregaste,
Pois brotaste em terra dura,
Sem cultura e sem senhor!

Mas se esteril te arruinas,
Por destino te conservas,
E pendente sobe as hervas
Mudo ensinas ao pastor
Que a fortuna é quem exalta,
Quem humilha o nobre engenho:
Que não vale humano empenho,
Se lhe falta o seu favor."

É a amargura de um grande e nobre coração, que via as verdadeiras capacidades de sua época postas de lado; impedidas de exercerem a sua genuina função social e intelectual. Essa é a interpretação que lhe dá, com muito acerto, Oliveira Lima.

INFLUÊNCIA DO MESTIÇO

O mestiço — produto da fusão das tres raças —, ao conjugar melodias, dá origem ao canto sensual e arrastado que é característico das *modinhas, chulas* e *lundús* bregeiros. E as coplas sentimentais são substituidas por outras nada decentes. Esse mau gosto teve até a sua representação nos próprios salões cariocas, onde se chegou a cantar um apimentado *Lundú da Mucama.*

Por sua vez, o caboclo — que tambem é um mestiço de branco e índio — cria a *tirana* brasileira, porquanto ela resulta da fusão do ritmo africano com o espanhol. Denominava-se *aboiar,* sendo praticada pelos vaqueiros do Norte ao conduzirem o gado através campos e serranias. O canto, ou melhor, a sua toada plangente e monótona terminava, alternadamente, pelas vogais *o* e *u,* pronunciadas muito guturalmente. É de proveniência *vasca,* ou *euskara.* Mas foi das *hufas* e *zambras,* dos tropeiros árabes, que ela se originou. A trajetória desse canto deixa perplexo o estudioso: da Andaluzia (e quem diz Andaluzia, recorda instintivamente os Árabes) ao país Vasco e dalí... ao Brasil! Isso faz lembrar outra surpresa não menor para quem conhece o *vascuense;* ou seja, a identidade de certos nomes *vascos* com outros *tupí-guaranís.*

Mas existia, tambem, um canto de *tiranas* ao desafio. Esse era o *arrazoar,* levado a efeito pelos trabalhadores e pelas lavadeiras. Aqueles, nos engenhos; estas, à beira dos regatos.

CANTIGAS E CANTARES

Alem das cantigas de rua, havia os *cantares de roda,* ou seja, os brinquedos cantantes e dançantes das crianças. São daquele tempo a *Canção do Figueiral,* de origem portuguesa, e aquela outra denominada *Bernal Francês,* que denota ser originária da França.

Dentre os cantares infantis, um dos mais antigos é a *Ciranda cirandinha,* velha moda portuguesa ligada às fainas relativas ao trigo:

"Esta moda da Ciranda
É uma moda bem ligeira
Faz andar as raparigas
Com o trigo na joeira.

Ciranda, cirandinha,
Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta
Volta e meia vamos dar;
Vamos da a outra meia
Outra meia e troca o par."

PUBLIÉ A PARIS,

ARCHITECTURE
TOSCANE
OU
PALAIS, MAISONS,
ET AUTRES
ÉDIFICES
DE LA TOSCANE.

L'AN MDCCCXV.

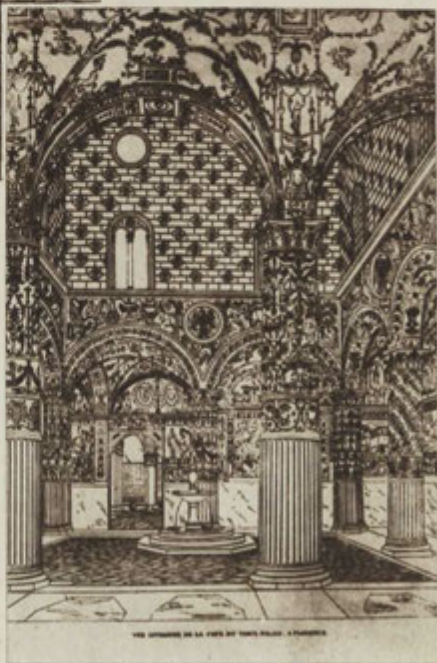
CAPA DO LIVRO DE AUTORIA DE GRANDJEAN DE MONTIGNY E DE A. FAMIN. PUBLICADO EM PARIS NO ANO DE 1815.

FRONTISPICIO DE UM DOS CADERNOS DA OBRA DE GRANDJEAN DE MONTIGNY: "ARCHITECTURE TOSCANE".

VISTA DA RUA QUE CONDUZ A PONTE DA TRINDADE, TOMADA DO ANGULO DO PALACIO STROZZI EM FLORENÇA.

DO LIVRO "ARCHITECTURE TOSCANE", DE GRANDJEAN DE MONTIGNY.

VISTA INTERIOR DO PATIO DO VELHO CASTELO DE FLORENÇA.

DO LIVRO: "ARCHITECTURE TOSCANE".

Nas *rodas* infantis certamente se cantava:

"Você, senhora viuva
Você com quem quer casar
Ou quer o Conde da Beira
Ou quer o senhor general?"

E ela poderia responder com uma ciranda bem conhecida — segundo Xavier Marques — naqueles tempos:

"Eu sou uma viuvinha
Das bandas de alem
Quero me casar
Não acho com quem."

NO TEMPO DE JOSÉ MAURÍCIO

Quando Grandjean de Montigny se instalou no Rio de Janeiro, estava em pleno esplendor artístico o Padre José Maurício Nunes Garcia.

Discípulo da escola de Salvador José, seu guia em teoria musical e na viola, ele teve, outrossim, a sua fonte de estudos nas obras de Mozart, Bach, Haendel, Haydn e Beethoven.

Carioca de nascimento, ilustrado personagem, inspirado compositor, exímio tocador de piano, cravo, orgão e viola, e não menos agradavel cantor, o Padre José Maurício manteve em sua residência, à Rua das Belas Noites, durante cerca de oito lustros, uma aula particular de música com numerosos e aplicados alunos, que traziam ao chapeu um laçarote azul e encarnado, e gozavam do privilégio de não prestar serviço militar.

Figura obrigatória dos salões, admirado e aplaudido pelas suas composições e interpretações à primeira vista, condecorado em plena festa palaciana com a Comenda de Cristo, o Padre José Maurício foi digno sucessor dos músicos sacros brasileiros que o tinham antecedido: Padre Manuel da Silva Rosa, o mais antigo músico nacional; Padre João Lopes Ferreira, e Freis Manuel de Santa Catarina, Antônio de Santo Elias, Francisco de Santa Eulália e João de Santa Clara Pinto, do Convento de Santo Antônio.

Por tudo isso, foi nomeado *Inspetor de Música da Real Capela*, e na aula anexa à mesma exerce a sua proveitosa ação docente. Formou, assim, uma geração de músicos e compositores.

Escreveu um *Te-Deum*, que lhe outorgou imediata notoriedade, e duas missas *A degolação de São João Batista* e a de *Requiem*, mo-

numento musical escrito, para os funerais da Rainha D. Maria I, com o coração opresso pela morte de sua Mãe, a crioula Vitória da Costa, ocorrida no mesmo dia do desaparecimento da Rainha louca. Mas, a sua obra musical não se limitou a essas peças. É opulentíssima. Afora as partituras perdidas, ela abrange cerca de duas e meia centenas de salmos, hinos, motetos, cânticos, credos, sequências, matinas, te-deums, novenas, ladainhas e antífonas. E mais uma sinfonia fúnebre, executada nas suas exéquias, um drama musical: *Le due Gemelle,* uma *ouverture,* divertimentos de sopro para a banda alemã da Imperatriz Leopoldina e um compêndio de contraponto e harmonia.

Ao lado dele, mas sem poder ombreá-lo, havia mestre Marcos Antônio Portugal, diretor da orquestra da Capela Real, para cá vindo tres anos após a chegada do Príncipe D. João VI, depois de ter ocupado em sua terra natal os importantes cargos de diretor de música da Capela Real e da orquestra do Teatro São Carlos, e de professor dos filhos do Príncipe.

Glória musical portuguesa de sua época, Marcos Portugal colhe na Itália não poucos triunfos com as suas numerosíssimas óperas, que, tambem representadas em Lisboa, se espalham pela França, Inglaterra, Rússia e Alemanha. Sua bagagem musical abrange hinos, missas, matinas, salmos, óperas sacras e burlescas, farças e outras peças teatrais, alem da serenata *Augurio di Felicitá,* para celebrar o enlace de D. Pedro com a Arquiduquesa Leopoldina.

A Marcos Portugal e ao seu irmão, o organista Simão, se devem os primeiros passos dados para a implantação do teatro lírico no Rio de Janeiro. Com um grupo de artistas portugueses e italianos, tendo à frente as cantoras Maria Cândida e Scarmelli, eles conseguiram fazer representar as óperas *Demofonte, Mérope,* e *L'Oro non compra amore,* de autoria do primeiro.

São daquele tempo os professores e artistas brasileiros e portugueses: — José do Carmo e Francisco Manso; João do Rosário e João José Baldi, organistas; Frei Antônio, monge franciscano, e Bachicha: pianistas; Porto e João dos Reis, baixos; Cândido Inácio da Silva e Gabriel, tenores; Aires, barítono; Manuel Rodrigues da Silva, clarinetista; Silva Conde e Pierre Laforge, flautistas; Policarpo, violoncelista; Damião Barbosa de Araujo, violinista; o já citado mestre de José Maurício; e os compositores: Bernardino José de Sousa Queiroz e Baldi, acima já referido.

Eis quando, vindo com o Príncipe de Luxembourg Montmorency, aquí se apresenta Sigismund Neukomm, natural de Salzbourg, notavel discípulo de M. Haydn, em sua cidade natal e de J. Haydn, em Viena. Nascido em 1778, tem uma vida muito movimentada. Assim,

esteve em Estocolmo, São Petersburgos, Viena, Paris, onde travou relações com os músicos mais notaveis daquela época, como fossem Cherubini e Grétry. Foi pianista de Talleyrand, a quem acompanhou ao Congresso de Viena.

Recomendado pelo Príncipe de Talleyrand ao Conde da Barca, isso lhe valeu ser nomeado professor de música do Príncipe Dom Pedro. Permaneceu no Rio de Janeiro de 1816 a 1821, quando voltou para Lisboa. Protegido novamente por Talleyrand, muito continuou a viajar pelo Mundo, até que morreu em Paris no ano de 1858. Produziu extraordinariamente: oratórios, missas, salmos, matinas, óperas, cenas dramáticas, romanças, ouvertures, fantasias, sinfonias, música de camera, marchas militares, danças, sonatas, e peças para orgão. O *Requiem* dedicado à memória de Luiz XVI, fê-lo merecedor da Legião de Honra.

Exercendo com brilhantismo os cargos de professor do Príncipe D. Pedro, Neukomm conseguiu que o trêfego personagem viesse a ser musicista e compositor. O Herdeiro da Coroa do Brasil, que a nada dava atenção, ouviu, entretanto, e aproveitou as lições do autor do hino a *Gutenberg* e do *Adeus ao Brasil*, compondo diversos *Te-Deums* e o *Hino da Independência*, feito em São Paulo no próprio dia 7 de Setembro. Nessa tarefa, D. Pedro foi auxiliado pelo Mestre da Capela da Sé daquela Cidade, Tenente Coronel André da Silva Gomes.

OS HINOS

Até então os hinos, de carater oficial, aquí conhecidos eram o *Real Português* e o das *Côrtes Constituintes Portuguesas*, que passou depois a ser denominado *da Carta*.

Com a Independência, proliferaram os cantos e hinos patrióticos.

Assim, o *Hino Patriótico Brasíleo*, conclamava e impunha, em alto e bom som:

> *"Às Armas, Bons Brasileiros,*
> *Nossa Pátria defendamos,*
> *Ferros não mais consintamos*
> *Antes mil vezes morrer."*

No *Hino Imperial*, o autor canta como que ao som do tambor:

> *"Já o doce momento*
> *Enfim é chegado,*
> *Em que libertado*
> *Respira o Brasil".*

E o *Hino Constitucional Brasiliense* proclamava:

> *"Do malfadado Brasil*
> *Perdeu Lísia a influência,*
> *Já o Grande, Imortal Pedro*
> *Lhe selou a Independência."*

É da autoria de Evaristo da Veiga; aliás, um dos mais fecundos compositores de hinos. Inflamado de patriotismo, compõe, alem do *Constitucional Brasiliense*, outro denominado de *Nacional Brasiliense*, um *Marcial*, um da *Independência* e o *Hino para o batalhão do Imperador.*

O Maestro Marcos Portugal, compõe, tambem, um outro *Hino da Independência.*

Para as crianças havia um *"Hino para cantarem as senhoras brasileiras aos seus filhos e as amas aos meninos."*

E como canção patriótica, existiu uma que se institulava *"Cantata Brasiliense."*

Com a exaltação nativista, tambem surge o *Hino Nacional*, de Francisco Manuel da Silva: discípulo de Neukomm e do Padre José Maurício, compositor da Capela Imperial, fundador de sociedades onde se cultivava a boa música, criador e diretor do Conservatório de Música. Desde então, o mais belo, solene e empolgante hino do Mundo, tem sido mantido como sublime hino da Pátria. Tem, pois, mais de cem anos de existência.

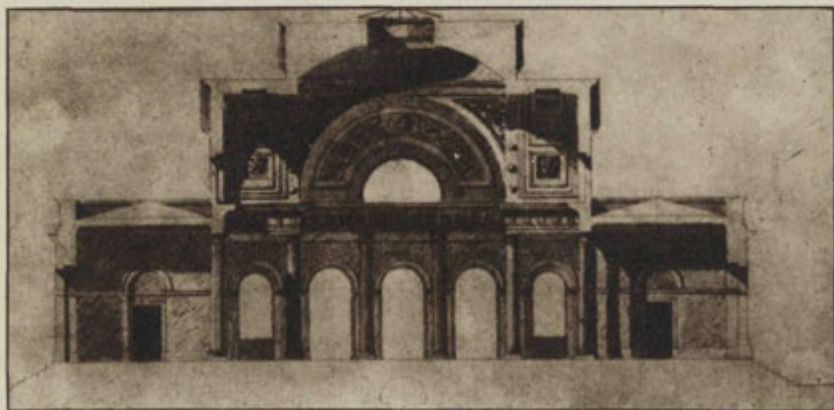
Contemporâneo de Francisco Manuel era o Maestro Francisco da Luz, que, tambem ouvira as lições do Padre José Maurício.

TAMBEM HOUVE "MODERNISMO"

E se havia homens equilibrados, como o já referido Padre Rosa, compositor de real merecimento, não faltou um Pedro Teixeira, musicista ousado que procurou reformar a música sagrada segundo o *"gosto moderno"* (!!!), e assim surgem os solos profanos e a igreja se converte em verdadeiro palco. São as missas do *Barbeiro* e do *Pega Ladrão*, as peças que representam esse modernismo!

Essa onda de desordem mental chegou a arrastar homens do valor dos maestros-compositores Francisco Manuel e Fortunato Mazziotti. E em presença das autoridades eclesiásticas se executavam sinfonias de óperas, cujos títulos são bem significativos: *Cavalo de bronze, Dominó noir* e *Postillon de Lonjumeau.* Como bem acentua — desoladíssimo — o Visconde de Taunay, foi um período sacrílego em que o teatro foi a igreja e esta se converteu naquele!!!

"Vista interior da Praça do Comércio executada no Rio de Janeiro no Ano MDCCCXX. A Sua Majestade Fma. El-Rei D. João VI — D. O. C. por A. Grandjean de Montigny, Arquiteto Pensionário de S. M. Fma. Sócio das Reais Academias de Roma e do Rio de Janeiro".

Fachada da primeira "Praça do Comércio" do Rio de Janeiro. Projeto de Grandjean de Montigny. Lê-se na platibanda: "Praça do Comércio". Em baixo do desenho está escrito: "Façade de la Bourse, Coté de la Rue du Savon". O modelo da estátua pedestre "América", uma das colocadas sobre a platibanda, de autoria de Marc Ferrez, está depositado no porão da Escola Nacional de Belas Artes.

"Plan, Façade et Coupe de la Bourse tel Quelle est Executé à Rio de Janeiro L'an MDCCCXX — Dedié à Son Excellence Monseigneur Le Viconte St. Lourenço. Par Grandjean de Montigny, Architecte".

Mas houve, como sempre sói acontecer, a conveniente reação, incarnada na pessoa do professor Leu, do Colégio Pedro II. A ele vieram aliar-se, arrependidos, os referidos Francisco Manuel e Mazziotti. Esse, bem como sua mulher e os cantores líricos Isota, Tanni, Maggiarini, Salvator Salvatori e os Piacentini, representavam dignamente a arte italiana no Rio de Janeiro.

DOM JOSÉ AMAT

A influência musical que o mulato José Maurício, o lusitânico Marcos Portugal e o germânico Neukomm, tinham implantado, troncos de onde surgiram as obras dos brasileiros Francisco Manuel e Francisco da Luz e do luso-brasileiro D. Pedro, haveria em breve de sentir os efeitos da chegada ao Rio do professor D. José Amat, natural da Espanha, que era violinista e pianista de excepcional valor.

Vindo para o Brasil por motivos políticos e em breve consorciado com distinta dama brasileira, D. José Amat rapidamente grangeou as melhores relações e teve numerosos discípulos. Quer nas festas solenes e oficiais, quer nos *saráus* familiares, a figura de Amat se tornou indispensavel, cantando ao piano ou ao violão, canções, *jotas, seguidillas, modinhas, lundús, barcarolas, romanças* e trechos de óperas. A sua importância foi tal que ele constituiu *"o centro harmonioso de poetas e músicos. vitoriado pela élite fluminense de homens de Estado, banqueiros, literatos, altos funcionários."*

Lado a lado de Amat e procurando fazer-lhe concorrência na educação musical dos brasileiros, aquí tambem foi muito conhecida naquele tempo — meado do Século XIX — a cantora italiana Candiani que, chefiando alguns anos antes uma grande companhia de ópera italiana, tinha alcançado grande sucesso, atraindo a boa sociedade e os amantes da música ao teatro.

A ópera nacional, propriamente dita, só surgiu no ano seguinte ao do desaparecimento de Grandjean de Montigny.

AÇÃO DE D. JOÃO VI

Todo esse esplendor da música fôra devido ao incremento que D. João VI lhe dera, quer contratando inúmeros cantores e músicos para a Capela Real, que chegou a ter — segundo afirma Oliveira Lima — 50 cantores e 100 executantes, quer restabelecendo a aula musical (e não Conservatório, como se tem afirmado) que os Jesuitas tinham mantido em Santa Cruz para os negros escravos. Formaram-se, assim, sob o amparo do Rei, inúmeros violinistas, clari-

netistas, fagotistas, cantores e cantoras que tiveram as suas excepcionais qualidades artísticas aproveitadas nas Capelas daquele solar e do Palácio de São Cristovão. Essa valiosa instituição muito se ressentiu com a vólta do Rei para Lisboa.

A orquestra do Oratório Real sofre, então, a concorrência da banda francesa do Almirante Grivel, da charanga que acompanhara a Arquiduquesa Leopoldina e a dos conjuntos musicais populares.

Essa situação geral da música e do canto só começa a ser modificada em 1847, com a fundação do *Conservatório de Música*. Desde aquele momento a metodologia substitue o empirismo na educação musical da mocidade.

O "CHÔRO"

Ao iniciar-se a segunda metade do Século XIX, apareceu o *chôro*, ou *seresta* (corruptela de serenata), tão em voga até à transformação da Cidade em 1906. Os *seresteiros*, eram cantores solistas que, fazendo-se acompanhar de tocadores de violões, cavaquinhos, bandolins e clarinetes, percorriam, já alta noite, e principalmente nas noites de luar, as ruas dos bairros, chorando suas mágoas sob as janelas das amadas, nos portões das chácaras ou debaixo dos lampeões.

2) A DANÇA

BAILADOS INDÍGENAS — BAILADOS NEGROS — INFLUÊNCIA ESPANHOLA — OS SAMBAS — A INFLUÊNCIA LUSITANA — OUTRAS INFLUÊNCIAS E CORRELAÇÕES — CORTEJOS DANÇANTES — NOS SALÕES.

BAILADOS INDÍGENAS

Os indígenas brasileiros eram apaixonadíssimos pela dança, que designavam pelo nome genérico de *guaú*.

O *caateretê*, o *urucapí*, a *moacema*, o *ieoroquí;* as danças sagradas: o *poracê*, o *cururú*, a *tocandira* e a *tocanira;* o *coroconô*, ou festa dos mortos; a bacanal *tatuturema;* a dança das crianças, o *curupirara;* aquela peculiar aos moxurixabas, *guaibiabucú;* e a dos pagés: *guaibipaié;* — constituiram as suas principais e interminaveis representações coreográficas.

Os sexos não se mesclavam. Assim, as mulheres de certas tribus não podiam dançar, mas acompanhavam o canto, fazendo côro. Noutras, as mulheres nem podiam ver os homens dançar. E, em algumas, dançavam separadamente.

Coletivas e raramente individuais, as danças dos indígenas podem ser subdivididas em *mímicas*, ou *coreográficas*, e *ginásticas*.

Nas *mímicas*, eles imitavam os animais e os ruidos e cousas da Natureza ou realizavam os seus atos fetichistas, invocando a *Tupan*, divindade aterradora, contra *Hucha*, o demônio principal: o satanaz dos brasileiros.

Danças lentas e compassadas, e, portanto, graves, elas apresentavam diversas modalidades. Umas vezes, eram formadas de enormes rodas concêntricas de centenas de dançarinos justapostos, no meio dos quais ficavam alguns poucos, fazendo vibrar os chocalhos que traziam. Por meio de um movimento oscilatório, gradativamente transmitido a cada um, os indígenas inclinavam os troncos para a frente e depois os erguiam. A mão direita se apoiava no quadril, o braço esquerdo ficava pendente e a perna esquerda era levantada de maneira a lançar a planta do pé sobre o chão, em acompanhamento aos chocalhos.

Outras vezes, organizavam uma grande roda, levantando os braços e, depois, circulavam, encolhendo e esticando as pernas, erguendo e abaixando o busto, deitando a cabeça para a frente e para trás, e batendo com os pés no chão para que soassem os chocalhos presos aos tornozelos; tudo isso em movimentos alternados. Ou então, se dispunham em rodas concêntricas e davam passos para a direita e a esquerda, batendo fortemente o chão com a sola dos pés.

Nas danças *ginásticas*, constituidas de violentos sapateados, requebros, saltos e pinoteios, os indígenas exteriorizavam seus sentimentos guerreiros e bucólicos. Elas se realizavam, por via de regra, sob o influxo de fatos já ocorridos ou sob a pressão de acontecimentos temidos ou desejados. Mas, as lutas e guerras eram os temas preferidos.

O canto que, indefetivelmente, acompanhava as danças, começava muito baixo e aumentava, pouco a pouco, de intensidade, até chegar aos gritos e às interjeições, como por exemplo: *É, ê, ê, ê;* ou então: *Eura, eura, eura, ouê.*

Ao canto chorado, com o qual costumavam receber o estrangeiro a quem iam hospedar, davam o nome de *guaiú*.

O compasso era sempre marcado com bastões ôcos, semelhante ao antigo ceptro. Bastões e ceptros, foram os antecessores da batuta.

Tudo isso, debaixo da ação excitante das bebidas fermentadas: *cauim, cachiri, abatiui, jacuba, tiqueira* e algumas dezenas mais; com

o acompanhamento de dolentes cantigas como a *neengareçana;* e ao som de tambores, ou *guararapes;* de *curuquis, caracaxás* e *vatapis,* tambores de madeira ôca; do grande *curugú;* do *carimbó;* da *cuíca,* de som lúgubre, e semelhante, quanto à forma, ao *gongo* chinês; de trombetas de taquara, chamadas *borés;* de *buzios,* ou *uruçás;* da buzina de madeira: *mimê;* da flauta feita com ossos dos inimigos valentes, chamada *cangoera,* de poder sobrenatural, pois ao ouví-la os fracos se tornavam fortes; da buzina guerreira feita com o femur: *membi;* da *inúbia,* não menos potente trombeta de guerra; da flauta dupla ou tríplice, denominada *toró;* de flautas nasais; de zurradores; e dos *curujús* e *maracás,* ou chocalhos,

O *maracá,* geralmente usado por todas as tribus, era, alem de instrumento musical, um símbolo de poder, sagrado; empunhado pelos *pagés:* sacerdotes curandeiros e feiticeiros.

Dando o devido valor à propensão que os indígenas tinham para a dança, os Jesuitas tambem a empregaram em sua obra de evangelização. José de Anchieta se utilizou, até, do *caateretê,* nas festas do catolicismo, criando dessa forma os *autos* sacramentais, com as respectivas danças *representativas.* Isso contribuiu, sem dúvida, para que muitas modalidades da dança indígena — a igual do que tinha acontecido com a música e o canto — viessem, virtualmente, a desaparecer.

Apesar de tudo, ainda existe no Brasil não pouca sobrevivência das diversões dançantes indígenas. Essa ligação com o passado brasílico se faz notar nos sapateados, bailados e danças conhecidas sob os nomes de: *Catête, cururú, caturété, catopê, caripétabê, catumbí* e *sairé,* ou *cairé.*

BAILADOS NEGROS

Ao som dos mais variados instrumentos: *banzo, carincó, cracachá, birimbáu, marimba, banza, urucungo, adufo, ganzá, adjá, mutungo, rucumbo, caxambú, sansa, aguê, agogô, puita,* de variadíssimos *atabaques* e de numerosos tipos de chocalhos — como o *xérê* e o *xaque-xaque,* ou *xequerê* — inspirados no *maracá* dos indígenas, os negros e negras, dispostos frente a frente, volteavam, requebravam as ancas, roçavam ombros e trazeiros, contorciam-se, rebolavam, faziam tremelicar peitos e seios, mergulhavam, deslizavam, sapateavam e oscilavam: — quer fôsse nas danças denominadas de *candomblé, jêguedê* e *moçambique,* quer na *capoeira,* que simbolizava o combate; na *quizomba:* dança nupcial angolense; no *jongo,* ou *bendenguê,* espécie de *candomblé,* que constituia a dança dos negros das fazendas; em *bambá,* ou *bambaquerê,* que tinha lugar — segundo

Renato Mendonça — ao som do estribilho: *Bambá sinhá! bambá, queré!*; em *bangulê*, acompanhada de fortes palmas; e em *ajuribambá*.

As danças dos negros eram coletivas — apresentando, tambem, as duas feições principais: *mímicas* e *ginásticas* —, e de pares, ou emparelhadas.

Nas *mímicas*, os negros personificavam as cenas amorosas e realizavam atos fetichistas. Quando se tratava destes últimos, ou *canjirês*, as danças tinham carater mais grave, sagrado, como é o caso das realizadas nos *candomblés*, sob o nome de *candombes*, em que se evocavam os espíritos, se faziam preces ou eram consultados os oráculos. A entrada de pares no meio da grande roda formada ou das duas, concêntricas — uma de mulheres e outra de homens —, era admitida. Mas, esses pares não dançavam enlaçados, mas sim uns em volta dos outros, fazendo tregeitos.

Nas danças *ginásticas*, os negros imitavam, por meio de pulos, movimentos bruscos e atitudes belicosas, não só combates, como cenas de caça. Os dançarinos, que evoluiam no meio da roda, eram quase sempre homens e acentuavam, com as suas curiosas e imprevistas atitudes, o carater do ato coreográfico. Foi daí que surgiram os *quicumbres* e os *quilombos*, nos quais se simulam os combates travados entre negros fugidos e indígenas.

Mas, tudo se foi transformando e surgiram as danças de ritmo sincopado e de origem luso-espanhola: a *cana-verde*, o *miquirão*, a *fôfa*, a *chocaina*, e o *chulafado*. Aproveitando esse ritmo, o negro formou o *batuque*, que constitue a exteriorização do amor.

O *batuque*, *batucagé*, ou *batucada*, é a mais alta expressão coreográfica dos afro-brasileiros. As vozes esganiçadas das mulheres, tem como contraste as vozes roucas dos homens. Palmas, lamentos, exclamações, berros, uivos, assobios e batimentos de pés, acentuam ou quebram, abruptamente, o compasso. A excitação, o frenesí vai apoderando-se de negros e pardos. Todos se lançam doidamente à dança e ao canto, invocando, nesse, as suas divindades, os animais, o sertão, a noite, a lua...

As cantigas — acompanhadas do *toque*, ou ruido martelante dos instrumentos de percussão — explodem numa linguagem estranha e complexa; numa algaravia.

Eis um exemplo bem caracteristico:

"Viado no mato
É corredô,
Cadê Ochoça
É caçadô."

"Ô! bambai eu vai tirá
Ô! bambai eu tira mêmo." *(Bis)*

Outras são mais compreensiveis e poéticas. Haja vista a que segue, com invocação à lua.

"Brilha no Céu a lua nova
Bordada de ouro,
Macumbêbê
Olha mocumbêbê, olha macumbariá." *(Bis)*

Compreende-se, naturalmente, que o negro não diz *brilha* e *olha*, como foi escrito para melhor compreensão, e sim *bria* e *oia*.

O *toque* das zabumbas aumenta de intensidade. A aceleração com que os instrumentos são percutidos é, tambem, cada vez maior. A *cachaça*, ou aguardente de cana, tambem conhecida como *caninha*, *restilo* ou debaixo do eufemismo de *branquinha*, contribue enormemente para a perturbação dos sentidos. Ferve a *macumba;* arde o *candomblé*.

O *pai do terreiro*, ou *babalaô*, dirige os cantos e as cerimônias. Invocam-se os gêmeos e lá vêm a alusão aos dois santos eternamente unidos:

"São Cosme, São Damião
Cadê dô um,
Dô um, dô um,
Tá na mesa de umbanda
Umbanda, umbanda.
Eu vou contá a vôvô
Que a maradinha chegou,
Foi dô um, foi dô um
Foi dô um, o merecedô."

Mas, o *batuque* prossegue e acaba dominando corpos e almas. Então, já é a loucura, o delírio; gritaria infernal: *banzé*.

INFLUÊNCIA ESPANHOLA

A influência musical espanhola (a andaluza, por excelência), vem a exercer-se, no Brasil e em outros paises da América, por meio de suas *seguidillas*, *fandangos*, *malagueñas*, *zapateados*, *boleros*, *tiranas*, *cachuchas* e *tangos*.

Daí provieram a *rumba* cubana, o *fandango* brasileiro e o *tango:* que aparece primeiro no Brasil e depois na Argentina.

O *tango*, originário da Andaluzia — *tango andaluz* —, se transplanta da Espanha para Portugal e desse país para o Brasil, originando os tangos brasileiros: *miudinhos* e *choradinhos*. Ele se espalha até o território do atual Uruguai, onde aparece em 1808. Assim o afirmam Hector e Luis J. Bates no livro *La Historia del Tango*, quando dizem que a palavra *tango* é naquele ano alí conhecida em virtude de um protesto feito contra *"los tangos de los negros."*

Somente entre 1870 e 1875 é que essa dança se introduz na Argentina, muito embora — segundo referem os dois autores antes mencionados — alí se tivesse falado *"de tangos desde los lejanos tiempos de la Colonia."* Não teriam sido os soldados brasileiros que tomaram parte na Guerra do Paraguai, os que divulgaram entre os seus aliados argentinos, essa dança que vai variando na forma e no ritmo, mas conserva sempre a sua essência?

Filiados ao *tango*, existem a *milonga* e o *candombe* na Argentina e a *habanera* em Cuba.

Pouco a pouco, vão formando-se outras danças; o *côco* baiano, com tregeitos, saracoteios, sapateados e umbigadas; os pernambucanos *frevos, catimbós* e *maracatús;* o *guriabá* e o *buá*, alagoanos; a *carangueija*, carioca; o *maxixe*, a mais original e característica do Brasil; e a *marcha*, executada nos desfiles carnavalescos, e, hoje, nos salões.

É a evolução. Em todas elas existem novos ritmos, sensibilidade, riqueza de colorido, harmonia. Umas são negro-portuguesas (danças dos mulatos), outras negro-indígenas (danças dos caboclos), e algumas, com forte sabor africano (danças dos negros).

Das negro-espanholas: *boleros, tiranas, fandangos* e *cachuchas* (preferidas pelos brancos), as tres últimas são andaluzas, mas originárias do *chiba*, samba africano e o primeiro dançado no Brasil. Em compensação, o *bolero* denota influência mourisca.

OS SAMBAS

O *chiba*, muito vulgarizado no Rio de Janeiro, era sinônimo do *caateretê* dos mulatos, dançado em Minas Gerais (modificação da dança indígena do mesmo nome), e do *fandango* sulino (adaptação brasileira do fandango espanhol).

O *lundú*, segundo tipo de samba brasileiro, apresenta ritmo cadenciado e onomatopaico. Vindo do Congo, como música peculiar à festa das colheitas, ele aqui muito se desenvolve nas senzalas dos engenhos. Foi assim que apareceram as *chulas*, ou composições poéticas que lhe faziam indispensavel acompanhamento.

A maioria delas é em algaravia e tem, como temas, críticas e ironias engendradas pelos pobres cativos. Modo inocente do preto vingar-se do branco. Haja vista o lundú do *Pai João* onde se encontram quadras, em *cassanje*, como as que seguem:

"Quando iô tava na minha téra
Cumia minha garinha,
Chega na téra di baranco
Câne sêca cu farinha."

"Baranco, dize quando móre
Jesú Cristo qui levou,
E o pretinho quando móre
Foi cachaça qui matou."

"Nosso preto fruta garinha
Fruta saco di fuijão,
Sinhô baranco quando fruta
Fruta prata i patacão."

Os *chibas* e *lundús* são danças extraordinariamente lascivas em que os pares evoluem abraçados. O mesmo se dá com o *samba* atual, salvo quando dançado nos salões. Aí então, os pares ficam enlaçados.

E já que se trata da influência espanhola na dança brasileira, conveniente é recordar que a palavra portuguesa *jerigonça*, que servia para significar uma linguagem da gíria, e degenerada nos tempos que correm em *geringonça*, ou cousa desarticulada, é a de um baile do coração da Espanha, chamado *caringosa*, ou *jerigonza*.

A INFLUÊNCIA LUSITANA

Nas festas familiares do campo, predominavam, ao som da sanfona, da viola e dos cavaquinhos, as danças dos caboclos: *vai da roda*, espécie de quadrilha; *tontinha* e *Chico do Viamão*, executadas em rodas de quatro pessoas; o *sarrabulho*, por duas pessoas que, evoluindo separadamente, tiravam de cada vez uma das que estavam sentadas em volta, com as quais, então, dançavam; e a *chula* ou dança singular, uma vez que o único dançarino que a executava tirava aquele que o devia substituir no ato coreográfico, e assim cada qual procedia sucessivamente, até que, chegada a vez do tocador, terminava a diversão. Acrescente-se que a assistência, sentada em volta do salão, acompanhava com palmas o compasso da música.

Fachada da antiga Academia das Belas Artes, com as estátuas e baixos relevos de Marc e Zephirin Ferrez. Projeto de Grandjean de Montigny. A frente, a estátua de João Caetano, de Chaves Pinheiro.

ESTADO DA FACHADA DA ANTIGA ACADEMIA, NAS VÉSPERAS DE SUA DEMOLIÇÃO (1938).

FACHADA DA ANTIGA ACADEMIA DAS BELAS ARTES, DEPOIS DA INSTALAÇÃO DO MINISTÉRIO DA FAZENDA.

Essas, são danças de origem portuguesa. Não falta, porém, quem afirme que a última é proveniente da África. Umas graves e outras picarescas; como são coletivas, a primeira, segunda e terceira, e de pares, a quarta.

Como detalhe final e importante, é necessário deixar bem claro que a dança *chula* não deve ser confundida com o canto baseado na composição poética do mesmo nome. O mesmo se dá com o *lundú*, dança, e o *lundú*, canto versejado.

OUTRAS INFLUÊNCIAS E CORRELAÇÕES

Entre o elemento lusitano, tinham especial preferência o *fado*, a *caninha verde* e a *ciranda*, que são modas dançadas.

Entretanto, outras *modas dançadas*, de origem espanhola, muito difundidas em Portugal, não chegaram ao Brasil. Estão nesse caso, a *giralda*, a *gitana* e a *sevilhana*.

Em compensação algumas danças foram levadas da América para a Europa. Na Espanha, por exemplo, ainda existem danças de feição americanista, como sejam a *danza prima* e o *pericote*, que parecem provir da mesma fonte do *pericón* argentino ou, então, dele.

Por sua vez a *chácara* praticada por luso-brasileiros, mas nascida — segundo afirmam não poucos eruditos — no Brasil, toma o nome de *chacarera* na Argentina e no Uruguai, e, de *cháquera* na Espanha. Entretanto a *chácara* mexicana é denominada *huapango*.

A identidade existente entre as músicas e danças americanas se afirma cada vez mais, quanto melhor observadas. Umas e outras sofrem as mesmas influências, que provêm da paisagem, da vida, do sangue, da emoção, da tristeza, do coração...

O indianismo e o africanismo lhe dão esse ar de família, por meio do qual se manifestam as afinidades existentes entre elas.

A música e a dança brotam espontaneamente. Sem preparação alguma. Ambas constituem muito mais do que manifestações estéticas; elas são essencialmente representativas das raças que povoaram a terra, e tambem dessa, com as suas surpresas, variedades e mistérios. Essa espontaneidade é que torna a música e a dança americanas profundamente emotivas.

O sentido emotivo não se apreende, às vezes, à primeira audição. É necessário um trabalho lento de penetração para o apreciar e querer.

E quanto mais autoctone sejam uma e outra — música e dança —, maior é a admiração que causam e o prazer que proporcionam. É o caso da *zamacueca* e da *marinera* peruanas, do *jarabe* mexicano, da *cueca* e da *tonada* chilenas, da *baguala* boliviana e do *maicito* peculiar,

outrora, ao norte argentino. Existe, porém, uma pequena diferença entre elas. É que quanto mais centrais, são mais puras, mais indígenas; e quanto mais costeiras, mais sensuais: influência africana. Por isso, o nosso *samba* é tão profundamente sensualista. Pouco importa o nome que tenha segundo a região em que seja praticado: *samba* no Rio, *samba batido* e *corta-jaca* na Baía, ou *bate-baú*. É sempre o mesmo, com pequeníssimas modificações, como se dá no *bate-baú*, em que as dançarinas dão barrigadas, produzindo ruido semelhante ao de uma tampa de mala ao cair.

É bem provavel que no Rio de Janeiro tambem fossem conhecidas a *folia* e a *xacota*, porquanto são palavras já integradas no linguajar carioca. A primeira dança constituia um voltear incessante de figuras que acenavam com lenços e faziam gestos. A segunda, tambem de carater popular, tinha lugar ao som da cantiga vilanesca do mesmo nome e de trombetas. Era a preferida por D. Pedro I, de Portugal.

Hoje em dia, aquí se designa sob o nome de *folia* a toda dança ou cortejo dançante, realizado nos salões de maneira tão entusiástica que se abeira ao delírio. E *chacota* é mofa, zombaria.

CORTEJOS DANÇANTES

E havia bailes e cortejos dançantes e cantantes, de carater popular. Tais eram os *bailes-pastorís*, as *cheganças*, os *reisados*, os *ranchos de Reis*, os *cocumbís* e as *taieiras*.

Os *bailes-pastorís* provieram dos "*villancicos*" (de "*villano*", camponês), primeiros autos espanhóis, escritos por Juan de la Encina. Baseavam-se no nascimento de Cristo. E como os pastores foram os primeiros homens que adoraram o Rei do Mundo, Juan Pedro de Robles compôs um *auto* cujo tema girava em torno dessa adoração. O autor o denominou de *Baile de los Pastores*. Daí, os *bailes-pastorís* lusitânicos e brasileiros, efetuados diante dos *presepes* e *lapinhas*. São análogos aos *noels* franceses e aos *christmas carols* ingleses.

As *cheganças*, denominadas em Portugal de *festas das Janeiras*, — bailados dramáticos com carater descritivo, acompanhados de música — constituiam as diversões das noites de Reis.

Havia *cheganças de mouros* e *cheganças de marujos*. As primeiras provinham da Espanha, onde constituiam, e ainda constituem, os cortejos dançantes de *mouros* e *cristãos*, isto é, aqueles em que os temas giram em torno das lutas travadas entre mussulmanos e cristãos, por ocasião da Reconquista Espanhola. As segundas, tambem conhecidas como *marujadas*, eram de origem portuguesa; nelas se exaltavam os feitos dos navegadores lusos da era dos descobrimentos.

Essas *cheganças* ultramarinas, sofrendo a influência do ambiente americano, deram origem à *chegança* brasileira, ou seja, o *reisado*. Exemplos típicos de *reisados*, são a *Nau Catarineta* e o *Bumba-meu-boi*.

A *Nau Catarineta* é, como o seu próprio nome indica, uma festança de marujos, em que é conduzida uma reprodução de barco a vela e são fingidos combates e evoluções navais. Depois da cena do combate, os marujos simulam proceder à reparação das velas, sentando-se no chão e entoando canções que não escondem a sua origem ibérica.

Os versos cantados, assim o indicam:

> "Arriba gageiro, arriba
> Meu gageirinho real,
> Vê se vês terras de Espanha,
> Areias de Portugal."

Na véspera de Reis, os pés-rapados da Cidade se divertiam, louca e não menos ruidosamente, com o *Bumba-meu-Boi*, que Melo Morais descreve como sendo um *auto* de carater grotesco, em duas cenas representadas por personagens extravagantes, tendo por protagonista um boi, e intermeado de diálogos brejeiros e de frases chulas.

Samuel Campelo, do Instituto Arqueológico Pernambucano, tratando, magistralmente, do *Teatro dos Negros no Brasil*, se refere longamente a essa festa popularíssima no norte do país. Assim explica: não se conhece ao certo a origem desse divertimento. Artur Azevedo o considera como um *auto* popular originário do Ocidente, que aquí recebe influências de origem portuguesa e africana. E recorda, não só que antes da penetração do catolicismo naquela parte do Mundo, o boi era sagrado, como, tambem, que a festa do *boeuf-gras* era realizada na França, sendo esse animal profusamente ornamentado de flores e levado em charola através as ruas de Paris. E os acompanhantes cantavam e dançavam nas portas dos cidadãos mais importantes.

O referido e interessante escritor pernambucano discorda de Guilherme de Melo que assegura, em sua obra *A Música no Brasil*, ser essa festa de origem lusitana, porquanto ela não constitue senão uma variante do *Monólogo do Vaqueiro*, que Gil Vicente fez representar em 1502 na presença do Rei D. Manuel e de sua segunda consorte.

Defendendo seu ponto de vista, alega que a obra de Gil Vicente é um monólogo sem referência ao boi e o *Bumba* é um *auto* brasileiro *"com dança, música, figuras simbólicas e reais, muita ironia e*

muita sátira". Dele, derivaram os demais *reisados*, todos, aliás, denominados de maneira pitoresca: do *Cavalo Marinho*, do *Mestre Domingues*, do *Zé do Vale*, da *Borboleta*.

Os *reisados* eram folganças populares de celebração do nascimento de Jesus. Formados nas noites de Reis por grandes grupos de figurantes, ou *ranchos*, vestidos com roupas bem vistosas, de carater nitidamente carnavalesco, e ostentando atributos simbólicos e figuras de animais, eles marchavam empunhando fachos, cantando sem cessar, ao som de músicas, sapateando muito, requebrando não pouco e volteando a todo momento. Ao som de instrumentos rudimentares, entre os quais abundavam os *tamborins* e *réco-récos*, os dançarinos seguiam o companheiro que levava, à cabeça, o emblema. De acordo com a natureza deste, o rancho era chamado do *jacaré*, da *onça*, do *peixe*, do *navio* ou do *anjo*. Estacionavam defronte das casas e por meio de cantos — tal qual como os comparsas do *Bumba-meu-boi* — solicitavam entrada nas mesmas. Aceitos no interior das casas, formavam uma roda na sala ou no páteo e aí entoavam cantigas e mais cantigas, até que recebendo a espórtula desejada, abandonavam o local em direção à casa visinha ou mais próxima.

Foram esses *ranchos* que deram origem aos famosos *cordões*, que encheram de atoarda e de temor os pacatos habitantes do centro e dos arrabaldes, atualmente substituidos, por sua vez, pelos ranchos *carnavalescos*, que constituem uma das poucas notas de cunho acentuadamente brasileiro ainda subsistentes nesta tão bem batisada, pela canção popular, de *Cidade Maravilhosa*.

Mas, dos *reisados*, o mais caracteristico era o denominado de *Ranchos de Reis*. Saindo à rua ao badalar da meia-noite, ficava formado dos tres *Reis-Magos*, de *Príncipes* e *Princesas*, do *Mestre* e do *Contra-Mestre*, de *Ciganas* e do *Caboclo*, ou figura grotesco do grupo. Muitos ranchos traziam, tambem, o tradicional *Vaqueiro* e o indispensavel *Boi*.

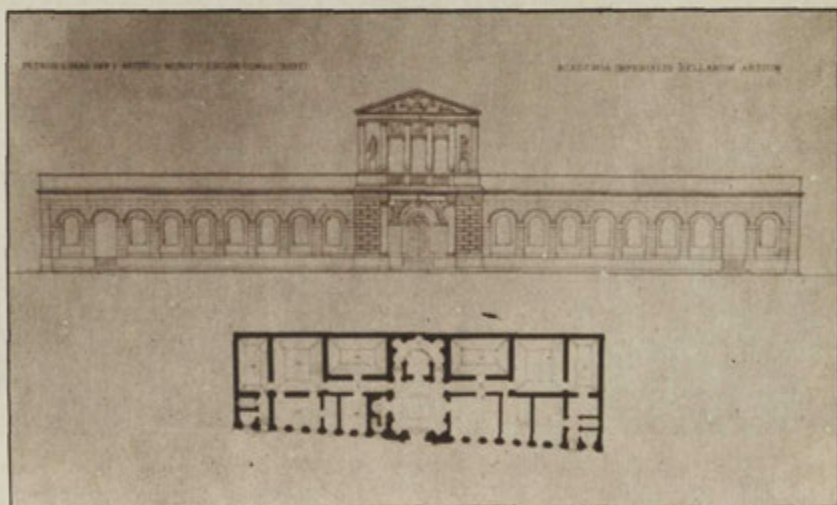
Personagens e comparsas, vestindo adequadamente, dirigiam-se, cantando e dançando, a uma casa previamente escolhida, afim de proceder na *lapinha* (ou presepe), armada na sala de visitas ou na varanda, à adoração do Menino-Jesus.

Batia um dos Reis à entrada da mansão e o côro cantava:

"Do Oriente viemos ufanos
Nós, os Reis ao Menino adorar,
E cansados pedimos um pouso;
Abra a porta, oh! senhor deste lar!"

Escancarada e iluminada a casa, todos dançavam e cantavam. Procedia-se à adoração. E depois, novas cantorias e folguedos.

O antigo edifício do Tesouro e do Ministério da Fazenda, na parte que dava para o Beco das Belas Artes.

A antiga Academia, vista através da Rua Imperatriz Leopoldina, hoje Bárbara de Alvarenga.

Fachada e planta da Academia Imperial das Belas Artes. Desenho de De Bret, incluído em sua famosa obra, reproduzindo o projeto de Grandjean de Montigny.

"Elevação de um projeto de aformoseamento e edificações para o campo da Aclamação com a estátua do Fundador do Império no centro". Projeto de

GRANDJEAN DE MONTIGNY.

(Galeria de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes).

Reprodução da "NOTA EXPLICATIVA DO PROJETO DA PRAÇA PROPOSTA NO CAMPO DE SANT'ANA PELA COMISSÃO NO ANO DE 1827".

Às vezes, já de madrugada, tinha lugar o incêndio da *lapinha*. Em tom plangente cantava-se:

"A nossa lapinha
Já vai *si queimá*
E nois pastorinha
Estemo a *chorá*."

Mas, era com a *toada da queima* que terminava o divertimento:

"A nossa lapinha
Já toda *queimô*
Até para o ano
Si nois viva *fô*."

Os *cocumbís* e os *congos*, ou *congadas*, eram autos africanos com música, dança e enredo. Constituiam o divertimento das festas dos Santos negros: Benedito e Baltasar, nas Igrejas do Rosário e da Lampadosa. É mais uma demonstração da entrosagem realizada no Brasil dos cultos fetichistas africanos com a religião católica. Formavam-nos préstitos ou ranchos de negros que, por meio de suas cantorias e bailados, desenvolviam uma interessante ação, na qual intervinham um *Rei*, uma *Rainha*, o *Capataz*, o *Língua*, o *Caboclo*, o *Feiticeiro*, ou *Quimboto*, e inúmeros *Príncipes, Princesas* e *Embaixadores*. Comparsas, coristas e músicos completavam o bando.

Cantava o Rei:

"*Só* Rei do Congo
Quero *brincá*,
Cheguei agora
De *Portugá!*"

E o côro respondia:

"É... ê... Sambangolá
Cheguei agora de *Portugá*."

O cortejo estacava diante das portas e as cenas se sucediam. O côro fazia a saudação:

"Com licença, auê...
Com licença, auê!...
Com licença do dono da casa,
Com licença, auê!"

10

E a negrada continuava, de porta em porta, de uma rua à outra, de um para outro bairro. Pela noite afora, à luz dos archotes...

Por fim: as *taieiras*, eram cortejos ou ranchos de mulatas, primorosamente vestidas e que, dançando com rara elegância e cantando muito entoadamente, comemoravam a festa de Nossa Senhora do Rosário.

NOS SALÕES

A *pavana*, dança nobre e grave que precedeu o minueto, de origem italiana, pois nasceu em Pádua (e por isso primeiramente denominada de *padovana*); a *sarabanda*, bailado andaluz, derivado das *seguidillas*, praticado pela mais alta sociedade espanhola; a *gavota* e o *minueto*, danças de origem francesa, de pares de mãos dadas e cortesias; e depois, a *quadrilha* e os *lanceiros da Rainha*, de caracter coletivo, com figurações e pares enlaçados, bem como a *mazurca* — de onde provem a *ranchera* argentina —, a *poloneza* e a *polca* (as tres oriundas da Polônia, sendo que a primeira é formada de diversos passos figurados e as duas outras são de ritmo muito vivo e saltitantes), e a *valsa* vienense, de pares enlaçados; constituiam as danças das casas mais elegantes.

Maître Lacombe, professor de dança da Côrte, dominava, ufano, os salões e assegurava à França mais essa primasia.

Mas, nas salas onde o protocolo não era um rito, a *valsa* de compasso melodioso, bem brasileiro, constituia a dança preferida. O Dr. Antônio José Maurício Nunes Garcia, autor da conhecida coleção de melodias, se notabilizou, tambem, com as valsas *Saudades de meu Pai, Minha Mofina* e *A Cocada.*

E nos teatros houve artistas que dançaram o *sorango* e o *solo inglês.* Está nesse caso Estela Zezefreda, que executou essas danças lá por 1833 no *São Pedro,* do Valongo.

3) O TEATRO

CASAS DE ESPETÁCULOS — ARTISTAS — O MODELO DE PARIS

CASAS DE ESPETÁCULOS

A evolução do teatro é, da mesma forma, notavel.

Conjuntamente com os *autos* profanos trazidos de Portugal pelos colonos, conheceram-se aqui os *autos, diálogos* e *églogas pastorís,*

devidas em grande parte aos jesuitas Anchieta, Nóbrega e Manuel do Couto, e escritas em tupí, português e espanhol. Não menor êxito atingiram os *dramas pastoris* do missionário Cristovão de Gouvêia. Os *Autos, diálogos, églogas* e *dramas*, representados primeiro nas aldeias indígenas, como as de São Lourenço e Espírito Santo, acabaram tendo como palco os adros das capelas e das primitivas igrejas do Rio de Janeiro. Já as *tragédias, comédias, tragicomédias* e *entremezes*, criados ou adaptados pelos jesuitas, foram representados em seus colégios na língua de Horácio.

As *comédias*, as *tragédias* e os *entremezes* profanos, vão sendo conhecidos em palcos improvisados nas ruas e praças, e, assim, reconhecida a necessidade da construção de um teatro, é inaugurado um, em 1748, mas destinado à representação de óperas. A essa primeira edificação teatral carioca, sucede a *Casa da Ópera*, erigida, em 1767, na Rua do Fogo, pelo Padre Ventura. Desapareceu, tragada por um incêndio.

Manuel Luiz Ferreira, tocador de fagote e dançarino, querendo cair nas boas graças do Rei, inaugura nos terrenos do Carmo, fronteiros ao Paço, a nova *Casa da Ópera*, ou *Nova Ópera*, tambem vulgarmente conhecida como *Ópera de Manuel Luiz*, na qual figuravam, lado a lado, as peças de Molière, e as *comédias, tragicomédias* e *óperas* do fluminense Antônio José da Silva, tão tragicamente morto em Lisboa. Possuia uma boa sala, com duas filas de camarotes. As decorações e o pano de boca eram da autoria de Leandro Joaquim.

Sob a proteção do Marquês de Lavradio, surge, depois, defronte do Passeio Público, um pequeno teatro cuja planta e construção foram feitas com real esmero.

E, começado a construir em 1810, existia, fronteiro à Lampadosa (no lugar do atual *João Caetano*), o *Teatro Real de São João*, de propriedade do famoso *Fernandinho* (Fernando José de Almeida). Foi projetado com tão grandes proporções que Ferdinand Denis escreve: "*maravilhoso parecerá que uma cidade americana possua já um igual ao de Milão, e por conseguinte mais vasto que o grande teatro de Paris.*" Nele se exibiram, desde 1813, em que foi aberto ao público, diversas companhias, como a dramática de Mariana Torres e as líricas mais adiante mencionadas.

O *Teatro do Plácido*, construido no Largo do Rocio (entre as Ruas do Cano e do Piolho) e pertencente a uma associação particular, obtem licença, em 1823, para dar espetáculos duas vezes por mês em noites que não coincidissem com aquelas em que houvesse representação no *São João*. Este, um ano depois — a 25 de Maio — era destruido por um incêndio no momento mais empolgante do *oratório*, ou drama de assunto sagrado, denominado: *Vida de São Hermenegildo*.

Reconstruido, imediatamente, o respetivo proprietário teve autorização do Governo para mudar-lhe o nome para *Imperial Teatro de Dom Pedro de Alcântara.*

Inaugura-se em 1826, na Rua do Lavradio (onde hoje está o *Grande Oriente do Brasil*), o *Alcazar Parque*, de propriedade de Vitor Porfírio de Borja, exímio ator e ensaiador português.

No mesmo ano, é aberto o *Teatro da Rua dos Arcos*, que funcionou durante dois lustros em vasto imovel junto ao aqueduto. A instituição que o dirigia denominava-se: *Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos.*

Em 31 de Julho de 1829, estreava no *D. Pedro de Alcântara* a companhia cômica portuguesa da qual faziam parte as atrizes Ludovina Soares da Costa, *primeira dama;* Teresa Soares, Gertrudes Angélica da Cunha e Maria Soares, *segundas damas;* e Maria Amália da Silva Lisboa. A parte masculina era defendida por João Evangelista da Costa (casado com a primeira atriz), como *primeiro galã;* Joaquim José de Barros, *galã central* e *tirano;* João Clímaco da Costa, *velho sério;* Manuel Batista Lisboa, *primeiro gracioso* e *petimetre;* Manuel Soares, *segundo gracioso;* José Jacob Quesado, *pequeno ator;* e mais Bento José de Faria, Manuel Alves, Antônio José Pedro e Miguel João Vidal. Pertenceu ao mesmo elenco, o ator brasileiro Germano Francisco de Oliveira; carioca de nascimento.

A temporada inaugural teve início com o drama *O escravo ou Elisa e Raul* e a farça *O ermitão e a beata.*

Até 1834, essa companhia ocupou, além do *D. Pedro*, os teatros da Rua dos Arcos e da Praia de D. Manuel. Desta sorte, o público carioca conheceu mais as seguintes peças: *Cristiano, rei da Dinamarca; Isabel I, imperatriz da Rússia; A sensibilidade no crime; As minas da Polônia; O inimigo do seu sexo; Trinta anos ou a vida de um jogador;* e *Os dois renegados.*

Deve-se fazer notar que o papel de *tirano*, tão peculiar às peças dramáticas de então, apresentava os seus inconvenientes. A maioria do público se esquecia de que estava assistindo a uma representação e levando muito a sério as cenas jogadas procurava demonstrar o seu desagrado aos atores que incarnavam o papel de déspota. E lá vinham das galerias ou da platéia, os apartes violentos, os protestos e até ameaças. Muito *tirano* teatral teve de sair pelos fundos do edifício, uma vez terminado o espetáculo...

A sociedade que frequentava o *D. Pedro de Alcântara* era heterogênea, porém mais selecionada que nos demais. Destacavam-se as damas que ocupavam os camarotes ostentando vestidos de veludo ou

bordados a ouro e prata, cobertas com riquíssimos colares e pulseiras, usando penteados de cachos, em que avultavam os diademas e os penachos de plumas caras, e empunhando leques de tartaruga e marfim com pedras preciosas incrustadas.

Cenário de não poucos atos políticos, dentre os quais se destacam os praticados pelo Príncipe D. Pedro: assegurando ao Povo Carioca a sanção da Constituição Portuguesa, jurando e fazendo jurar essa Carta e, depois, prestando solene compromisso à Constituição do Império — o teatro sofre, com o tempo, as consequências das vicissitudes dos homens.

Com o falecimento de Fernando José de Almeida, assume a direção seu filho, mas em breve o *D. Pedro* fica em poder do Banco do Brasil, credor da avultada quantia levantada para a sua reconstrução. De 1831 a 1838, passa a denominar-se *Teatro Constitucional Fluminense*. Posto em leilão, foi adquirido por Manuel Maria Bregaro e Joaquim Valério Tavares. Fechado em 1838, para sofrer completa reforma, sob a direção de Porto-alegre, teve as portas reabertas no ano seguinte. Desde então o *Constitucional Fluminense* recebe o nome de *São Pedro de Alcântara*.

Em 1832 é construida na Rua de São Francisco de Paulo (atual do Teatro) entre os, então, números 27 e 29 e fazendo fundo com a Rua do Cano junto ao n.º 194, uma nova casa de espetáculos particulares denominada *Teatro São Francisco de Paulo*. Construida por Jean Victor Chabry, segundo o projeto de Grandjean de Montigny, destinava-se a um elenco francês, era de pequenas proporções e possuia uma varanda corrida destinada às senhoras. As cadeiras estavam forradas a palinha, o que constituiu uma novidade. E a decoração interior obedecia ao estilo Egípcio. O pano de boca era de damasco azul. Um belo lustre pendia do centro do teto, iluminando a platéia. Foi decorador do teatrinho, o artista Cicarelli.

Pouco tempo depois — 1834 — era franqueado o *Teatro da Praia de Dom Manuel*, denominado, em 1836, de *São Januário*. Construido a expensas de vários artistas portugueses, que tinham obtido do Governo um grande terreno, antes ocupado pelo quartel de artilharia (atual Forum), teve as portas abertas a 2 de Agosto. Representou-se o drama *Misantropia e arrependimento*, de Ferdinand de Kotzebue, e tradução de Caetano Lopes de Moura. Na peça, tomaram parte os artistas Ludovina Soares da Costa, João Evangelista da Costa, Maria Soares, Vitor Porfírio de Borja, José Maria do Nascimento, José Jacob Quesado e Antônio Soares. Fechado durante o longo tempo, o teatro era reaberto em 42, completamente remodelado.

ARTISTAS

Dentre os artistas teatrais daquela época, se destaca no palco brasileiro — a partir de 1831 —, o carioca João Caetano dos Santos, artista de real valor que se notabilizou no drama e na tragédia.

Tendo estreado na arte teatral, a 24 de Abril de 1827, na paróquia, mais tarde denominada de Vila de Itaboraí — figurando um galã: *Carlos,* no drama *Carpinteiro da Livônia* —, viu-se obrigado a vir para a Côrte, pois a pobre companhia dramática de que fazia parte fôra dissolvida.

E como sempre sói acontecer aos homens que tem personalidade, os começos de João Caetano foram, no Rio de Janeiro, os mais ásperos possiveis. Os colegas que constituiam a já mencionada companhia lusa que em 1831 ocupava o *Constitucional,* não o olhavam com apreço. Para amesquinhá-lo e não permitir que seu trabalho se destacasse, só lhe distribuiam papéis secundários. Entretanto, a sua força de vontade tudo levou de vencida. Abandona o *Constitucional* e, com o grupo de artistas que sempre o haveria de acompanhar, pretende locar o *Teatro do Valongo,* construido na Estrada do Valongo, depois denominada Rua da Imperatriz e atualmente de Camerino. Mas, apesar das afirmações em contrário, não pôde então alí instalar-se, visto como os artistas portugueses, antes indicados, tambem o arrendaram, mas para mantê-lo fechado. Era o meio de que lançavam mão para impedir a eclosão de seu talento. Reduzido à miséria, excursiona por Mangaratiba e Angra dos Reis. Não obstante, em 1833 consegue instalar-se no *Teatro do Valongo,* o qual, como homenagem ao apóstolo cujo nome se comemorava no dia da inauguração — 29 de Junho —, recebe o nome de *São Pedro.* A peça de estréia foi o drama *Camila no subterrâneo.*

Desocupado, no ano seguinte, o *Constitucional Fluminense,* João Caetano para ele volta, com dupla função de ator e empresário. Data daí, a fundação do romantismo dramático — que se lhe deve — e a criação da primeira companhia dramática nacional constituida dele, como principal figura, e dos seguintes companheiros: Francisco de Paula Dias, João Antônio da Costa, José Romualdo, Joaquim Nostardo de Santa Rita, José Moreira, José Carlos, José Pedro, José Fluminense, Jordão, Quintanilha, Estela Zezefreda (que depois viria a ser sua mulher) e Antônia Borges. Manuel Luiz, era o nome do *ponto.*

A 2 de Dezembro de 1833, esse grupo de artistas brasileiros se apresentava à platéia do teatro da Vila Real da Praia Grande (atual Niterói) com o drama *O príncipe amante da liberdade ou independência da Escócia.*

Depois trabalharam, com João Caetano, os atores Florindo Joaquim da Silva, Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa, Antônio José Areias (português, e o mais íntimo de João Caetano), Luiz Carlos Amoedo, José Luiz de Azevedo, Martinho Correia Vasques, Francisco Correia Vasques, Gusmão Lisboa, e as atrizes Gabriela da Cunha de Vecchy, Jesuina Montani, Adelaide Amaral, Leonor Orsat, Leolindo Amoedo, Ludovina Soares (a mesma já mencionada) e Estela Zezefreda dos Santos, criadora dos papéis de *Margarida* (na *Torre de Nesle*), de *Desdemona* (no *Otelo*), de *Mariana* (no *Antônio José* ou *O poeta e a inquisição*) e de *Catarina Howard* e *Clotilde* (nos respectivos dramas). E Luiza Antônia, filha de Estela Zezefreda e enteada de João Caetano, que criou o papel de *Maria*, na peça *Frei Luiz de Sousa*, de Garret, não deixou menor renome.

João Caetano, que não descansa, aluga em 1843 o *São Francisco de Paulo* e o reconstrói. Denomina-o simplesmente de *São Francisco* e nele leva à ribalta, em 1846, o drama *Amador Bueno ou a fidelidade paulistana*, de autoria de Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Essa peça foi escolhida pelo Conservatório Dramático Brasileiro — a que se faz menção mais adiante —, por solicitação expressa de João Caetano que, com o seu grande patriotismo, quis estrear a nova casa com um drama de assunto nacional. Em 1855, o *São Francisco*, depois de novamente reformado, recebeu o título de *Ginásio Dramático*. Mais tarde, tem o nome de *São Luiz*.

Em 1849, o *Teatro São Januário* acolhe durante alguns dias da semana a João Caetano, com a sua troupe, uma vez que ele reservava os restantes dias para os espetáculos que tinham lugar em Niterói, no *Teatro Santa Teresa*. Foi no *S. Januário* que o grande ator brasileiro levou à cena — em 18 de Outubro de 1850 —, o drama *A Gargalhada (L'eclat de rire)*, de Jacques Arago, o qual, sendo morador da Cidade, comparece ao espetáculo e é aclamado,

Entre as inúmeras peças representadas pelo inegualavel artista nacional, no decurso de sua gloriosa mas atribulada vida, se destacam: o drama de Alexandre Dumas, intitulado *Catarina Howard; O rei diverte-se*, de Victor Hugo; *Trinta anos ou a vida de um jogador; S. Sebastião em África; A morte de Napoleão; O novo desertor francês; Akmet e Rakima; O camponês pervertido ou 15 anos em Paris; Pobre idiota; A nódoa de sangue*, de Maillon e Bouillé; *A orfã ou a última assembléia dos condes livres*, de Luiz A. Burgain; *A expulsão dos Holandeses; A dama de São Tropez; O sineiro de São Paulo; Nova Castro; A entrada de Napoleão no Egipto; Zaíra*, de Voltaire; *Os sete infantes de Lara; Frei Luiz de Sousa*, de Garret; *Camila ou o subterrâneo; Os sete pecados mortais; O trapeiro de Paris; Os dois renegados* e *D. Maria de Alencastro*, de Mendes Leal; *O cego*, de

Joaquim Manuel de Macedo; *A moreninha*, comédia extraida do romance do autor antes citado; *Gaspardo, ou o pescador de Placência*, de Bouchardy; *Periquillo de Alliaga*, de Bourgeois e Masson; e *Zulmira*. Fez, outrossim, muitas criações, tendo incarnado os papéis de *Hamlet, Oscar, Aristodemo, Camões, Kean, Napoleão, D. Cezar de Bazan, Orosman e Ernani*.

Referindo-se a João Caetano, escreve Jacques Arago em sua obra *Voyage autour du Monde: "Oh, que ne m'est-il permis de vous citer ici um comedien d'élite que l'Europe serait fière de posseder, que ne s'est inspiré que de lui-même, et qui possède son Schiller, son Corneille, les chefs-d'oeuvre de nos poëtes, et les interprète si dignement, si énergiquement, que je vous porte le defi de rester froid s'il vous ordonne de pleurer, de trembler, de frémir! Cet homme est une des gloires brésiliennes"*.

O teatro da ópera daqueles tempos foi, incontestavelmente, o do Largo do Rocio; quer como *Teatro Real de São João, D. Pedro de Alcântara, Constitucional Fluminense* ou como *São Pedro de Alcântara*. Alí trabalharam, a partir de sua inauguração, algumas importantes companhias. A Roscoli, cujas primeiras damas cantaram as óperas *Tancredo* e *Caçada de Henrique IV*. A formada pelos irmãos Fazziotti, com os bailados do casal Toussaint. A lírica italiana, que leva à ribalta — 1836 — a ópera *Guilherme Teel Libertador da Suiça*, de Rossini, com o tenor Vitor Izota e as cantoras Vaccani e Maggeoranini, nos primeiros papéis. E a da prima-dona Candiani que inaugura, em 1844, com a ópera *Norma*, uma temporada lírica, dramática e de bailados. Obtem estrondoso sucesso, pela variedade dos espetáculos que apresenta. Candiani se afeiçoou por tal forma ao nosso país, que aquí permaneceu para sempre. Perdendo a voz, para a cena lírica, fez-se artista dramática.

No ano de 46 — 18 de Setembro —, chega ao Rio de Janeiro uma companhia francesa de ópera. Estreia no *São Januário*, oito dias depois, com a ópera-cômica *Pré-aux-clercs*, obra prima de Louis Herold. Faziam parte do elenco, como primeiras figuras, as atrizes Eugenie Mége e Duval, que revelam ao público carioca as óperas *Lucia de Lammermoor* (de Salvatore Cammarano, e música de Donizetti), *La Favorita* (de Donizetti), *Le postillon de Lonjumeau* (palavras de Brunswick e Leveu e música de Adam), *La dame blanche* (de Scribe, musicada por Boieldieu), *Le cheval de bronze, Fra Diavolo* e *Dominó noir* (de Scribe, e música de Auber). Mas a empresa sofreu — em 1847 — um rude golpe, com o assassinato de Eugenie Mége, pelo seu marido. O adultério, alegado por Mr. Mége como causa do crime, ficou provado.

Em virtude da aceitação que os espetáculos líricos tiveram na Capital do Império, João Caetano resolveu contratar na França uma nova companhia de ópera. E, assim, em Julho de 1848, ela aquí se instala. Compunham-na, os tenores Harlioz, Dubois e Fernand; o barítono Rivière; os baixos Jocotot, Gyseling e Chaix; os cômicos Mouton, Delibel e Bouchaud; as sopranos Harlioz, Carmier e Dubarry Meyer; as contraltos Dubois, Adam e Fanny; e a primeira cantora Marie Preti. A estréia tem lugar a 7 de junho, com a ópera cômica *Les diamants de la couronne;* cuja letra é de Scribe e Saint-Georges. João Caetano fracassa, porém, e o contrato com a companhia é transferido aos empresários Jaume e Harlioz. Com a *Haydée*, ópera-cômica de Scribe, musicada por Auber, eles iniciam a nova empresa.

O MODELO DE PARIS

A notavel e rápida evolução da literatura e do teatro nacional foi, indubitavelmente, devida à França. A esse respeito, precioso é o depoimento de Rugendas, que observou o fenômeno e o assinalou nas linhas seguintes: *"Au Brésil, comme dans la métropole, la littérature française du siècle dernier a exercé une grande influence sur l'education des hautes classes, et maintenant encore c'est la seule littérature étrangère qui soit quelque peu connue des Brésiliens et des Portugais, tant par des traductions que par les ouvrages originaux. Cela est d'autant plus singulier, que le nombre des Anglais etablis à Rio est bien plus considérable que celui des Français, et que le commerce a répandu la connaissance de l'anglais beaucoup plus que celle du français, enfin, que les moeurs anglais trouvent bien plus d'imitateurs que les moeurs français."*

Mas, foram Maciel Monteiro, Gonçalves de Magalhães, José Maria do Amaral e Porto-alegre, que tinham permanecido na Europa durante algum tempo, os que apressaram a transformação da poesia, da literatura e do teatro nacional, transplantando para a América as idéias, orientações e processos de Chateaubriand, Vigny, Lamartine, Musset, Alexandre Dumas e Delavigne.

Por isso, dois anos depois de iniciado o movimento romântico no Brasil, os esforços dos filiados a essa corrente eram coroados de êxito com a criação do teatro nacional.

Luiz Carlos Martins Pena, com *O Juiz da roça*, depois denominada *O juiz de paz da roça*, representada em 1838 no *São Pedro de Alcântara*, cria a comédia de costumes brasileiros que começaria a banir a *farça* portuguesa até então em voga.

A seguir a sua contribuição vai crescendo, de sorte que no referido teatro são levadas à cena, até 1846, as seguintes comédias: *A família e a festa da roça* (1840), *O judas em sábado de Aleluia* (1844), *Os irmãos das almas* (1844), *Os dois ou o inglês maquinista, Os Namorados ou a noite de S. João, Os tres médicos, O noviço, Bolyngbrock & C. ou as Casadas solteiras, O caixeiro da taverna* (todas em 1845), *Os meirinhos, As desgraças de uma criancinha, O terrivel capitão do mato* (novo título da peça *Os ciumes de um pedestre*, que fôra rejeitada pela censura exercida pelo Conservatório Dramático e tambem proibida pela Polícia) e *A Barriga de meu tio* (conhecidas no decorrer do ano de 46). A maioria delas consta de um ato.

Escreveu, mais, as comédias: *Um sertanejo, O jogo de prendas* e *O Usurário;* os dramas *Vitiza ou o Nero de Espanha* e *O segredo de Estado* (representados no S. Pedro em 1845 e 1846, respetivamente), *Itaminda ou o guerreiro de Tupan, D. João de Lira Fernando ou o Santo acusador* e *D. Leonor Teles; O diletante*, tragi-farça, dada a conhecer no São Pedro, em 1845; e o provérbio em um ato *Quem casa quer casa*, representado no mesmo lugar e ano.

No teatro de Martins Pena, a preocupação fundamental é a de divertir, focalizando o lado cômico ou ridículo dos homens e das cousas e causticando os vícios sociais. Apreendendo com extrema facilidade o lado jocoso das trivialidades humanas, ele as transmite ao espectador com espontaneidade sem par. É um teatro que não obriga a pensar; nele nada existe de profundo nem de filosófico. Sorrir, rir e gargalhar: eis tudo. E não é pouco. Principalmente naquela época em que o povo estava acostumado às *farças* e não tinha cultura para compreender e muito menos apreciar peças do mais alto valor literário e humano. Produziu obra adequada ao tempo e à gente. Por isso foi profundamente lógico e, mais do que tudo, util.

Gonçalves de Magalhães, com as tragédias *Antônio José ou o poeta e a Inquisição* (1839) e *Olgiato* (1841), traz, tambem, sua valiosa contribuição. Com a primeira, ele cria a peça histórica, até então desconhecida entre nós.

Martins Pena e Gonçalves de Magalhães constituem os marcos fundamentais e antagônicos — no sentido emotivo — do teatro brasileiro.

Alem dos autores e obras antes citadas e da comédia de Porto-alegre intitulada *Angélica e Firmino*, o primeiro período romântico é representado pelas tragédias: *Clitemnestra*, de Norberto de Sousa e Silva; *O cavalheiro teutônico* e *Cornélia*, de Teixeira e Sousa; e pelos dramas *Patkull, Beatriz Cenci, Boabdil e Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; *Amador Bueno*, de Norberto de Sousa e Silva; e *Caetaninho*, de Paulo do Vale.

Por sua vez Luiz Antônio Burgain, francês de nascimento, vindo muito jovem para o nosso país, onde se fez professor de história e geografia, muito escreveu para o teatro, na sua qualidade de dramaturgo. Revela-se, em 1843, com o drama *Fernandes Vieira, ou Pernambuco libertada.*

Outro escritor teatral, verdadeiramente fecundo, foi o conhecido e reputado clínico Dr. Luiz Vicente de Simoni, natural do Ducado de Genova. Como aconteceu a tantíssimos estrangeiros, ele se fez brasileiro de coração. Escreveu, os dramas jocosos: *O grande califa de Bagdad* e *D. Pascoal;* os dramas líricos *A rainha de Chipre, A Favorita, Os puritanos, Marília de Itamaracá, Os lombardos na primeira cruzada* e *Moisés no Egipto;* os dramas *Atila* e *Roberto do Diabo;* os melodramas *O bravo de Veneza* e *Leonor* e a tragédia *Poliuto e os Mártires.* E traduziu as tragédias *Francesca da Ramini* e *Mérope.* Mais tarde, haveria de verter *O Guaraní,* de Carlos Gomes, para o vernáculo.

Todos contribuem para formar, de 1838 a 1848, a primeira fase da literatura teatral brasileira. O mais nacional, diga-se melhor: o profundamente nacional é Pena. E isso se explica pelo fato de ter sempre aquí vivido, ao passo que a maioria dos outros muito andou viajando pelo estrangeiro; como já se disse.

O teatro francês é, tambem, muito divulgado, em 1840, pela companhia francesa de declamação que trabalha no *São Januário* e da qual fazem parte, como principais figurantes, as atrizes Simone e Albertine, e os atores Adrien, Ernest e Guenée. São representadas, entre muitas outras, a tragédia em verso *Fenelon,* de André Chenier, e as comédias *Monsieur de Pourceaugnac,* de Molière, *Le mariage de Figaro,* de Beaumarchais e *L'Ecole des Vieillards,* de Casimir Delavigne.

Em 1841, chega ao Rio uma companhia dramática e de vaudevilles de artistas franceses, onde se destacaram: Mrs. Piel, Segond, Dufour, Armand, Prat e Codérat; Mmes. Simon, Demortain, Codérat, Moreau, Armand e Laporte; e Mlles. Nongaret, Favrichon e Caroline. Entre outras muitas peças, foram levadas à cena, as seguintes: *Madame Favart, Un Mari du bon temps, Etre aimé ou mourir, La maîtresse de langue, Les chansons de Béranger, Les Infidelités de Lisette, Le verre d'eau* e *Les Enragés ("cheia de futilidades que o público gosta, foi aplaudida").*

No ano de sua chegada, Castelnau assiste ao espetáculo do *Teatro Francês, "misérablement eclairée à la chandelle",* onde o melodrama musicado de Ennery e Gustave Lemoine intitulado *La Grâce de Dieu* alcançava os favores do público.

Por sua vez, a Companhia Dramática Espanhola, dirigida por Adolfo Ribelle, aqui desembarcada a 27 de Janeiro de 1843 muito influiu para a reforma e melhoria de nosso teatro, pois as suas principais figuras, o ator José Lapuerta e a atriz Maria del Carmen, deixaram inúmeros discípulos e imitadores. Lapuerta era ator de excepcional valor. Aqui estreou com a peça *Macias ou o donzel de Vilhena*. E foi ele quem tornou conhecida no Brasil a obra de Jacques Arago: *A Gargalhada*.

Não se pode fazer referência à evolução do teatro nacional sem mencionar o *Conservatório Dramático Brasileiro*, fundado em Março de 1843 por um seleto grupo de homens com o objetivo de: atrair os talentos para os assuntos dramáticos; dirigir os trabalhos cênicos segundo os bons preceitos da arte de representar: corrigindo, por conseguinte, vícios, apontando defeitos e proporcionando os devidos ensinamentos; e, finalmente, servir de orgão de censura das peças a serem levadas ao palco. Aprovados os respectivos Estatutos pelo Governo, começou a meritória instituição a exercer a censura dos teatros. Dentre os fundadores do Conservatório, se destacavam: Diogo Soares da Silva de Bivar, Luis Carlos Martins Pena, Luis Honório Vieira Souto, Manuel de Araujo Porto-alegre, Cônego Januário da Cunha Barbosa, Hermógenes Francisco de Aguilar Pantoja e José Florindo de Figueiredo Rocha. Mais tarde, fez parte do mesmo o ator João Caetano. A utilíssima agremiação subsistiu até pouco tempo depois da proclamação da República.

Para o desenvolvimento do teatro, no Rio de Janeiro, muito contribuiram, tambem, as traduções feitas pelos maiores literatos daqueles tempos. Citem-se, para exemplo, as seguintes: *Otelo* do poeta trágico Jean-François Ducis — *le bon Ducis* —, e *Oscar* de Arnaud, por D. J. Gonçalves de Magalhães; *Torre de Nesle*, drama em prosa de Alexandre Dumas e Gaillardet, por A. G. Teixeira e Sousa; *Romeu e Julieta*, tanto a peça de autoria de Ducis, como a devida a Frederico Soulié, por F. J. de Sousa e Silva; *Mérope* e *Tancredo*, de Voltaire, por Manuel Odorico Mendes; *Electra* de Eurípedes, *Lucrécia Borgia* de Victor Hugo, *Cristina da Suécia* de Alexandre Dumas (Pai) e *Aristodemo* de Vincenzo Monti: por M. de Araujo Porto-alegre. Esta última, em colaboração com Gonçalves de Magalhães.

Com a representação de obras de Octave Feuillet, Sardou e Dumas Filho, inicia-se, em 1850, o segundo periodo evolutivo do teatro brasileiro. Daí por diante foram definitivamente despresados os bailes "*à Caxuxa*" intercalados nos espetáculos, as comédias de nomes curiosos, como *Verdadeiro heroismo ou o anel de ferro* e a *Mulher amorosa*, bem como farças, quais *O velho perseguido*, *Os dois Escola Naval ou militarmente levou a moça* e a muito "*acreditada*": *O aviso*

à *Gazeta*. Essas farças completavam os espetáculos da noite, pois era hábito proporcioná-las como diversão suplementar.

Era costume naqueles tempos que os atores, atrizes, empresários e frequentadores dos teatros, fizessem declarações, expusessem suas idéias ou apresentassem suas queixas. Muito frequentes eram, assim, os avisos de João Caetano dos Santos, sempre apresentado como "*caput*", e Estela Zezefreda, sua mulher. Assim, no Jornal do Comércio, de 8 de Novembro de 1836, essa atriz se justifica de adiar por alguns dias a representação da peça *Jaquelina da Baviera*, anunciada para o seu benefício, porque preferia "*lançar mão de outra peça que pelo seu enredo, contrastes, cenas tocantes e terrivel desfecho*" certamente haveria de ser acolhida com aplausos. A peça levada à cena seria *O Rei se Diverte*, de Victor Hugo.

Os espectadores tambem vinham a público. Transcrevemos a *Correspondência* publicada a 23 de Agosto de 1838, no Jornal do Comércio:

"*Sr. Redator. — Há uns poucos dias que os nossos teatros nos tem obsequiado com a representação de vários dramas, aos quais, sem injustiça, se pode chamar perfeitas SECATURAS ou MASSADAS, e por isso muito me maravilhei ao ver anunciado para quarta-feira 29, no teatro de S. Pedro de Alcântara, o drama TRINTA ANOS OU A VIDA DE UM JOGADOR, com o apêndice do baile no 2.º ato o que é indispensavel, tanto para o ornamento da peça, como para maior grau de impressão que deve causar no ânimo dos espectadores a mudança do estado da opulência ao da miséria em que o jogador se vê no 3.º ato. Muitos dramas de grande nomeada se tem representado em os nossos teatros, e merecido a atenção do público: porém, ainda, primeira vez se representou naquele teatro, nenhum como este tocou a meta da aceitação pública, e, com especialidade, quando pelo vestido e decorado a carater, e metido em cena com gosto, engenho e arte, tudo devido ao talento cômico do caput da companhia nacional. Assim é que muitas e repetidas vezes, se tem representado: porém ainda nenhuma nos chegou a aborrecer, o que é próprio das grandes obras, que quanto mais se lêm e se contempla maiores belezas se lhes encontra. Oxalá que todos os dramas que subissem à cena, exemplificassem tanto como este, no que muito ganharia a moral pública, para cujo aperfeiçoamento o teatro deve ser uma das primeiras escolas. É à representação destas peças e outras tais, que os pais de família devem conduzir seus filhos, para que, aproveitando-se de lição tão util, cheguem um dia a aborrecer e detestar o vício do jogo, como origem fatal dos maiores crimes... Louvores, pois sejam tributados aos beneficiados desse dia, pela boa e acertada escolha que fizeram. — UM APAIXONADO DO TEATRO.*"

Alem dos já citados, havia mais — naquele Rio de Janeiro de meiado do Século XIX — os seguintes teatros: *Santa Leopoldina*, na Praia de Botafogo; *Santa Carolina*, na Rua da Harmonia; o do *Comércio;* e o teatrinho gênero livre, de cançonetas e bailados, sucessivamente denominado de *Teatro Lírico Francês*, *Alcazar Lírico* e *Teatro Francês de Variedades:* na Rua da Ajuda.

E Grandjean de Montigny não se poderia queixar de ser impedido de assistir aos espetáculos, como acontecera ao seu patrício, o poeta Evariste-Desiré de Forges de Parny — autor das graciosas *Poésies Erotiques* —, que, estando de passagem por aquí em 1775, não pôde comparecer a uma função, vedado como estava o ingresso aos estrangeiros. Estranhava ele a proibição, dizendo: "*J'avais eté charmé de connaître l'Opera de Rio de Janeiro; mais le vice-roy n'a jamais voulu nous permettre d'y aller!*"

1) RESENHA RETROSPECTIVA

AS ARTES PRIMITIVAS DE ÍNDIOS E NEGROS — A ARTE NO BRASIL COLONIAL — CONSEQUÊNCIAS DA VINDA DA MISSÃO ARTÍSTICA — A ACADEMIA DAS BELAS ARTES — PRÊMIOS DE VIAGEM — EXPOSIÇÕES DE BELAS ARTES.

AS ARTES PRIMITIVAS DE ÍNDIOS E NEGROS

A habilidade artística dos indígenas estava circunscrita à *arte plumária* e à *cerâmica*.

A *arte plumária*, descrita e reproduzida nas obras de Spix, Martius e De Bret, consistia na harmoniosa disposição das plumas das aves, com as quais os indígenas manufaturavam — com ligação de fibras — cocares, túnicas, tangas, pulseiras para os braços e as pernas, colares, canitares e enduapes. Com tecido de palha, de lineamento geométrico, ornavam os pesadíssimos tacapes e maças e com vistosa plumagem revestiam as agudíssimas flechas. Essas eram as suas armas preferidas; servindo ao mesmo tempo para caça, ataque e defesa.

Na *arte da cerâmica*, não tiveram os indígenas brasileiros quem os sobrepujasse, quer na técnica construtiva, quer na criação de for-

mas. Desenhos geométricos — losangos, espirais, volutas, cruzes, gregas, e linhas quebradas —, coloridos em vermelho, negro e branco, ornavam, com simples incisões ou em alto e baixo relevo, urnas funerárias, panelas, vasos, púcaros, alguidares, jarros, ídolos monstruosos, tangas de barro, caretas, caveiras, cabeças fantásticas ou ornamentais, igaçabas, ofertórios, figuras simbólicas, fetiches, atributos fálicos, figuras humanas, e animais, dentre os quais se destacavam as cobras, tatús, antas, porcos, jacarés e jabotís. Os materiais empregados eram a tabatinga, a argila e o caolim.

Seres que só haviam atingido à idade da pedra polida e que não tinham, por conseguinte, ainda alcançado o grau de civilização dos *Maias* e dos *Incas*, os primitivos brasileiros só deixaram, alem dessas manifestações artísticas, variados e interessantes trabalhos de vimeria.

Os negros da África transportados para o Brasil, apresentaram sensibilidade artística quer na escultura, quer na pintura. São manifestações que denotam um certo grau de adiantamento e demonstram que nem todos os negros para aquí trazidos eram inferiores ou boçais.

A pintura, de que raríssimos exemplares subsistiram, era ideográfica e possuia, portanto, mais um carater religioso. Mas, foi na escultura em madeira que a arte negra se manifestou e subsistiu. Os empíricos artistas negros talharam figuras pedestres, sedestres e ajoelhadas, semi-vestidas com tangas ou mesmo com calças, com variadíssima indumentária feminina, laçarotes, toucados, colares e braçaletes, enormes seios pendentes, bacias sobre a cabeça, olhos esbugalhados, fisionomias de um grande realismo. Outras peças figuravam sacerdotes, tronos ou bancos dos mesmos, amuletos, atributos fálicos, figuras possuidas de *changô*, ou *ochês de changô*, isto é, figuras que levam à cabeça a *pedra do raio*. Corpos regularmente proporcionados; corpos geométricos que fariam inveja aos *cubistas* de hoje. Esculturas que fazem rir, esculturas que fazem pensar. Isoladas ou em grupos, sustentando cofres.

As peças deixadas pelos negros da *Costa dos Escravos* — *nagôs e gêges* —, revelam maior grau de cultura artística. A observação que elas demonstram é grande. Os caracteres etnográficos, os detalhes ornamentais, as posições, o simbolismo e a indumentária, são curiosa e quase perfeitamente reproduzidas ou interpretadas.

Naturalmente, não poucos trabalhos são de qualidade inferior, grutescos ou mesmo caricaturais. Mas, dentre estes últimos, não faltavam os propositadamente feitos, representando, em geral, o homem branco, com a indumentária que lhe é peculiar. Dos animais, o mais reproduzido era o crocodilo, animal adorado por alguns povos negros e considerado sagrado por outros.

SOLAR TIPICO CARIOCA. MANSÃO DE GRANDJEAN DE MONTIGNY NA GÁVEA.

FACHADA PRINCIPAL DO SOLAR DE GRANDJEAN DE MONTIGNY, NA ATUAL RUA MARQUÊS DE SÃO VICENTE.

Vista lateral do solar de Grandjean de Montigny, ainda existente à Rua Marquês de São Vicente (Gávea).

Chafariz projetado por Grandjean de Montigny, erigido, em 1846, no antigo Largo do Rocio Pequeno, atual Praça Onze de Junho.

A ARTE NO BRASIL COLONIAL

Durante o período colonial, os artistas brasileiros eram empiricamente formados. Incultos, desprovidos de recursos, sem modelos, sem professores — na verdadeira acepção do termo —, pintando em tábuas e sem tintas adequadas, modelando sem aprender anatomia, arquitetando sem os conhecimentos elementares indispensaveis; produtos, portanto, do próprio esforço, dos seus ideais, da sua religiosidade ou do seu amor à arte — eles fizeram obras notaveis, notabilíssimas, para o seu tempo: verdadeiras relíquias na atualidade.

Escolas de arte, não havia. Cada qual aprendia com o mestre, isto é, com o profissional mais velho, e nem sempre o mais idôneo. Aprendia-se, vendo, ajudando e imitando. Do valor e da bondade do *mestre* dependia o progresso na arte e, por conseguinte, o sucesso futuro do aprendiz.

As aulas de desenho e de pintura aqui estabelecidas, foram poucas. São conhecidas, a escola prática do abridor João Gomes Batista, onde hauriram conhecimentos bastantes artistas e, ao que parece, Mestre Valentim; o curso do pardo Manuel Patola, onde se diz que aprendeu José Leandro de Carvalho; e a aula do pintor Manuel da Cunha, para ensinar a uma dúzia de aprendizes. Mas alem dessas, que eram de carater particular, mantidas que foram nas próprias residências dos mestres, havia uma outra, pública, fundada pelo pintor e gravador Manuel Dias de Oliveira, introdutor do estudo do nú no Brasil, e honrado, pela sua dedicação ao ensino, com o título de "*professor régio de desenho e pintura.*"

Raros eram os que viajavam, contando-se entre os que tiveram a ventura de aperfeiçoar os seus conhecimentos no estrangeiro: o mineiro Mestre Valentim, estudante em Lisboa; Manuel Dias de Oliveira, "*o Brasiliense*", que esteve nas cidades do Porto, Lisboa, Gênova e Roma, sendo tambem cognominado de "*O Romano*", em virtude de sua maior demora na última; Manuel da Cunha, com alguma permanência e prática em Portugal. Isso não impediu que muitos exercessem mais de uma profissão. É o caso de Leandro Joaquim, pintor e arquiteto; de Raimundo da Costa e Silva, entalhador, escultor e pintor; de Frei Agostinho de Jesus, que era pintor e escultor; e de Francisco Pedro do Amaral, que foi pintor, escultor e arquiteto.

Dos *mestres-pintores*, escassamente amparados pelos Vice-Reis, dentre os quais se destacam o flamengo Frei Ricardo do Pilar — o primeiro que pinta a óleo no Rio de Janeiro — e os seus companheiros Frei Agostinho de Jesus (tambem escultor), e Frei Francisco Solano Benjamin se passa ao fecundo artista João de Sousa e ao exímio

Leandro Joaquim, e daí para os profissionais que se filiavam à chamada *escola fluminense:* José de Oliveira, ou José de Oliveira Rosa, chefe da mesma, Manuel da Cunha, Raimundo da Costa e Silva, Manuel Dias de Oliveira, Antônio Alves, Domiciano Pereira Barreto, José Vidal, José Leandro de Carvalho, Narciso da Silva Coelho e José Gonçalves, cognominado, tambem, de "aleijadinho".

Dos artistas pintores antes mencionados, estavam em pleno apogeu quando a Missão Artística Francesa chegou, nada menos de tres: Leandro Joaquim, José Leandro de Carvalho e Manuel Dias de Oliveira.

O pintor — de cenas religiosas e profanas, de imagens santas, retratista, decorador, paisagista e cenógrafo —, e arquiteto Leandro Joaquim, foi célebre em sua época. Nunca tendo saido do Brasil, aprendeu a arte da pintura com João de Sousa e foi contemporâneo, alem dos acima mencionados, de Manuel da Cunha e de Mestre Valentim, do qual foi colaborador em obras arquitetônicas e em desenhos.

Suas obras pictóricas, conhecidas, são: os quadros *Santa Cecília, São João, Nossa Senhora das Mercês* e *Santo Elói*, da Igreja do Parto (desaparecidos); os painéis denominados *Nossa Senhora de Belém, São Januário* e *São João Batista*, em poder dos Capuchinhos, no templo da Rua Conde de Bomfim; o quadro *Senhora da Boa Morte*, da Igreja da Conceição e Boa Morte; o *Retrato do Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos e Sousa*, guardado no Museu Histórico Nacional; os quadros ovais da Sacristia da Igreja do Parto, figurando o *Incêndio* e a *Reconstrução do Recolhimento do Parto*, que apresentam a notavel característica de serem realistas, gênero não praticado naquele tempo; e as cenas marítimas e vistas paisagísticas (o que tambem constituia uma inovação) pintadas nos antigos pavilhões do terraço do Passeio Público.

O quadro *Senhora da Conceição*, existente na Sacristia da Igreja da Conceição e Boa Morte, não é de sua autoria e, sim, de Raimundo da Costa e Silva, pintor e escultor do Brasil-Colônia. Alem dessa boa obra, Costa e Silva fez, como pintor, a *Ceia* do Altar Mor da Catedral, e um *São Sebastião* que esteve na Igreja dos Capuchos, no Morro do Castelo. E executou, na qualidade de escultor, os presépios das Igrejas do Livramento e do Convento de Santa Telesa.

Tendo Leandro Joaquim se dedicado, tambem, à arquitetura, realizou, no exercício da profissão de arquiteto, diversas obras, apresentou um projeto para a reedificação do Recolhimento do Parto (por isso é mais provavel que a figura de arquiteto do seu quadro relativo à *Reconstrução* seja a sua própria e não a de Mestre Valentim) e auxiliou, conforme já se disse antes, a Valentim em diversos trabalhos e serviços.

José Leandro de Carvalho foi outro artista de real merecimento e admiravel retratista. Natural da Vila de São João de Itaboraí, estudou pintura, no Rio de Janeiro, com o mulato Manuel Patola. Era um memorista. Muito achegado à Côrte, bastante trabalhou para ela. Foi durante longo tempo, o decorador oficial. Tambem muitas encomendas teve de grandes senhores e de ordens religiosas e irmandades. Altares e oratórios tiveram a orná-los, trabalhos seus.

Dentre seus trabalhos, devem ser lembrados: os retratos de Dom João VI, existentes no Consistório da Igreja de São Pedro, no Convento de Santo Antônio, na Sala de Leitura do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, na residência dos Beneditinos da Ilha do Governador e no Museu Histórico Nacional; o quadro com as efígies de D. Pedro I e D. Leopoldina, que está na Casa dos Expostos; os doze Apóstolos da Capela Real, hoje Catedral; a tela que estava colocada no fundo do Altar-Mor da Capela Real, representando *"Os Príncipes Pedro e Miguel pela mão do anjo da guarda, el-rei e a rainha genuflexos, e a Senhora do Monte Carmelo num trono de nuvens, abençoando-os"*, sua melhor obra, danificada em 1831, habilmente restaurada em 1850 pelo pintor João Caetano Ribeiro e retirada e perdida depois da Proclamação da República; os painéis decorativos que figuram nas decorações feitas por ocasião das Coroações de D. João VI e de D. Pedro I; o teto da Varanda da Aclamação de D. João VI; inúmeros e valiosos trabalhos ornamentais na Igreja de São Francisco de Paulo, alem de dois Anjos que ornavam a Capela-Mor, os quatro Profetas que cobriam as imagens do templo, e os panos, pintados a cola, com as figuras dos Doutores da Igreja — Santo Agostinho, São Gregório Magno, São Jerônimo e Santo Ambrósio —, usados nas grandes solenidades da Ordem Terceira; o painel da *Ascenção de Cristo*, no teto da Igreja do Bom Jesus do Calvário e Via Sacra; e as pinturas da Igreja de Itaboraí, inexistentes na atualidade.

E o terceiro grande pintor brasileiro, contemporâneo da Missão Artística: Manuel Dias de Oliveira, veio da Vila de Santa Ana de Macacú, sua terra natal, afim de aprender torêutica com Mestre Valentim da Fonseca e Silva, mas deixou-se empolgar pelas obras de José Leandro de Carvalho.

Aprendeu tudo quanto de rudimentar pôde no Rio de Janeiro e ancioso por pintar mais, encontrou um protetor que o levou para a Cidade do Porto. Depois se transferiu para Lisboa, onde gozou da proteção do famoso Pina Manique, que lhe proporcionou os meios de matricular-se na *Régia Academia de Portugal*, em Roma.

Naquela cidade, Pompeu Gérolamo Battoni o encaminhou no sentido do néo-classicismo e no estudo direto da anatomia e do modelo-vivo. Inculcava-lhe, assim, uma nova orientação estética e um

melhor apreço à figura humana. A cópia de estampas deveria ser, outrossim, abandonada. O desenho *d'aprés-nature* viria, desta sorte, implantar-se, por fim, no Brasil.

De volta a Lisboa, obteve ser nomeado, como já ficou dito, professor oficial no Rio de Janeiro, cargo que exerceu de 1800 a 1822, quando foi aposentado. No curso público que mantinho à Rua do Rosário defronte da Igreja do Hospicio, atual da Conceição e Boa Morte, iniciou, entre nós, o estudo do nú.

As convenções sociais, a incompreensão que ainda perdurava a respeito da representação da figura humana ao natural e a falta de modelos, fizeram, entretanto, que não realizasse tudo quanto podia e quanto fôra de desejar. Adepto do néo-classicismo e, por conseguinte, dentro dos canones que a Missão Artística iria aquí implantar, ele não foi nem aproveitado, nem querido.

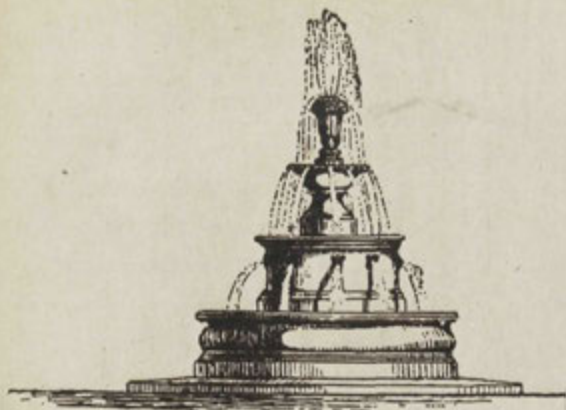
Dentre seus trabalhos se destacam: várias decorações, retratos, naturezas mortas e paisagens; o quadro de *Santa Ana*, que existiu na Casa da Moeda e foi mandado retirar pelo Diretor Dr. Enes de Sousa; o quadro alegórico de *Nossa Senhora da Conceição*, que está no Museu Nacional de Belas Artes; o quadro *Caridade Romana*, que pertencera ao colecionador do Segundo Reinado do Império: Manuel José Pereira Maia; o quadro *Morte da Imperatriz*, desaparecido, mas do qual foi feita uma gravura pelo artista A. do Carmo; o quadro alegórico *Nascimento da Princesa D. Maria Glória*, bastante fraco como composição, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; diversos trabalhos pictóricos na Igreja de São Francisco da Penitência; uma cabeça de *São Paulo*, executada em marfim e ofertada a D. Pedro I; um bom retrato de D. João VI e de D. Carlota Joaquina, de mãos dadas, exibido no Museu Histórico Nacional. A semelhança das efígies desse quadro com dois retratos ovais de D. João e de D. Carlota, pertencentes ao Sr. Faustino Gentil Kowalsky, Escrivão da Coletoria Federal de Itaguaí, nos induzem a acreditar que esses dois últimos trabalhos foram feitos por Manuel Dias de Oliveira.

Seus melhores quadros pertenceram à Família Real e ao Visconde de São Lourenço. Por sua vez, o Museu das Janelas Verdes, em Lisboa, possue, de sua autoria, a cópia de uma Virgem, feita em 1796, em Roma.

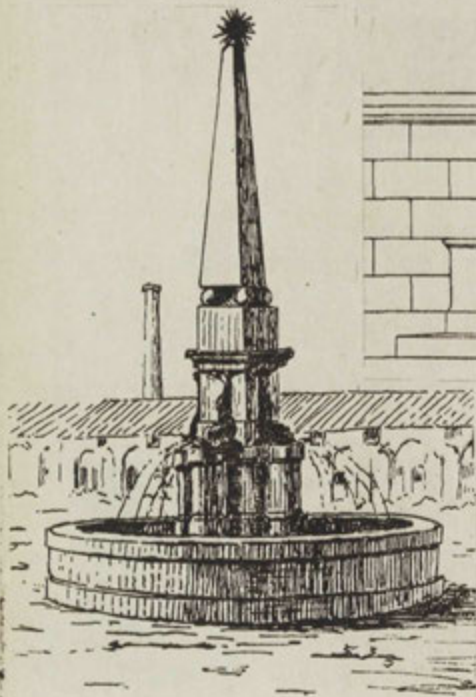
Assinale-se que ele era bom desenhista e compositor, como são provas: o desenho a nanquim do vaso a que denominara de *Emblema do Rio de Janeiro*, feito em 1820; e a gravura *Fato Milagroso de Santa Isabel Rainha de Portugal*, ou *O Milagre das Rosas*, aberta em Roma, e executada em homenagem a Pina Manique. Ambos trabalhos pertencem à Secção de Estampas da Biblioteca Nacional.

PROJETO, FEITO
POR GRANDJEAN,
DE UM CHAFARIZ EM
SÃO CLEMENTE.
CONCEPÇÃO VAZADA NO
ESTILO IMPERIAL
BRASILEIRO.
(Não executado).

Projeto de Fonte Comemorativo da chegada da Imperatriz D. Teresa Cristina, feito por Grandjean de Montigny. Lê-se no mesmo: "*Celestis Terrarum Hospes / In Memoriam / Faustissimi adventus / Almæ Imperatricis / Therezæ Mariæ Christinæ / Die Quarta Septembris. A. D. MDCCCXLIII*".

Coleção D. Teresa Cristina, da Biblioteca Nacional.

PROJETO DO CHAFARIZ,
DE GRANDJEAN,
FEITO PARA O ROCIO
PEQUENO.

Reprodução de Armando
Magalhães Correia

PROJETO DE FONTE PÚBLICA,
DE GRANDJEAN DE MONTIGNY
(1846), PARA O LARGO DE
BENFICA.
CARATER NÉO-CLÁSSICO.

Chafariz do antigo Mercado da Praia do Peixe, depois denominado da Candelária, projetado por Grandjean de Montigny. Reprodução de Armando Magalhães Correia.

Ao falecer em 1837, era um esquecido.

Melhor sorte tiveram dois de seus discípulos: Manuel José Gentil, bom retratista e habil miniaturista, que residiu em Porto Alegre e Francisco Pedro do Amaral, que representa o elemento de transição entre o ensino brasileiro e o francês, pois começando a estudar com os mestres coloniais Manuel da Costa e José Leandro de Carvalho, acabou sofrendo a influência do missionário De Bret. Paisagista e retratista, fez muitos painéis, quadros, cenografias, paisagens e cenas campestres. Das suas obras, convem destacar: a pintura, a fresco, de inúmeros painéis do Palacete da Marquesa de Santos; a decoração do teto da antiga Real Biblioteca, à Rua do Passeio; o painel representando uma *Fogueira de São João*, no Palacete do conhecido Plácido Pereira de Abreu, situado no Rocio Grande; a decoração, a fresco, de uma sala do Paço da Boa Vista; a execução das decorações do Paço da Cidade, inclusive a transformação da Sala das Audiências dos Vice-Reis, antes decorada por Manuel da Costa e José de Oliveira; a decoração pictórica do solar de Antônio Luiz Pereira da Cunha, Marquês de Inhambupe de Cima. O magistral retrato da Marquesa de Santos, pertencente ao Museu Histórico Nacional, lhe é atribuido. Foi cenógrafo do Teatro São João e obteve o cargo e o título de *Decorador da Casa Imperial*. Nesse carater tomou parte em todas as decorações festivas oficiais e restaurou os coches da Casa Imperial, publicando, a esse respeito, um trabalho intitulado: *Explicação alegórica da decoração dos coches de estado de S. M. o Senhor D. Pedro I.*

CONSEQUÊNCIAS DA VINDA DA MISSÃO ARTÍSTICA

O valor, influência e consequências da ação dos missionários franceses tem sido apreciadas, geralmente, de maneira imperfeita ou malévola. Fatores importantíssimos e valiosos elementos de elucidação, que não poderiam deixar de ser tomados em apreço — tais como o conhecimento da capacidade artística e intelectual de cada um dos componentes da Missão, a análise do estado da sociedade, a avaliação do grau de desenvolvimento do ensino e o meticuloso estudo das transformações experimentadas pela nacionalidade — tem sido sistematicamente postos à margem. Não admira, pois, que o próprio Prof. Rocha Pombo diga, na sua História do Brasil (pág. 325 do Volume VII), que os artistas franceses para aqui contratados "*sem dar nenhum lustre aos fastos da Côrte; nem puderam ao menos criar uma escola, nem deixaram siquer um discípulo*".

Menos bem informados tambem estavam os Engenheiros Civís Antônio de Paula Freitas, José Agostinho dos Reis e Luiz Rafael

Vieira Souto quando escreveram no parecer, aprovado pelo Instituto Politécnico Brasileiro em 8 de Maio de 1889 (Atas de 1889, págs. 115 a 121), sobre questões de Arquitetura, que *"o cavalheiro Grandjean de Montigny, incontestavelmente insigne arquiteto"*, só tinha produzido um aluno e feito pouquíssimas obras de valor. De como são menos verdadeiras as afirmações acima, este trabalho é a prova provada.

Culpa não cabia aos artistas franceses que a grande desconfiança existente contra os estrangeiros, a inveja de alguns, a maldade de outros, a apatia de muitos, as dificuldades da burocracia, e a precária cultura dos habitantes, não permitisse que a educação artística alcançasse maior desenvolvimento. A respeito, Bethencourt da Silva dizia, no discurso proferido na segunda sessão preparatória da Sociedade Propagadora das Belas-Artes, em 28 de Novembro de 1856: — *"A Academia das Belas-Artes que, como se sabe, possuia em seu grêmio artistas eminentes e insignes, como o Sr. Grandjean de Montigny, via todos os seus esforços e desejos inutilizados ante as crenças de uma população que não queria receber o menor fruto do trabalho artístico, nem considerar essencialmente digna de respeito a profissão das artes."*

Vilependiada e negada durante mais de um século, a obra da Missão Artística Francesa, que já mereceu a mais completa reparação da parte de não poucos altos espíritos, terá nesta obra o lugar que, de direito, lhe cabe. Para isso, é indispensavel, util e interessante lançar um rápido golpe de vista sobre a ação, influência e obra realizada, no Brasil, pelos seus principais componentes.

O primeiro que veio a desaparecer foi Lebreton. Em Junho 9, de 1819, e aos 59 anos de idade, falecia o maior inimigo de Louis David num solar do Morro da Glória, situado a cavaleiro do atual Hotel. Lugar belíssimo, pelo amplo e deslumbrante panorama que dele se descortina, não tem paralelo em parte nenhuma do Mundo, nem mesmo na famosa *Corne D'Or*, de Constantinopla, que goza de fama universal. O grande terrapleno que o constitue, rodeado de árvores seculares, inspirou a um dos nossos mestres paisagistas, o Prof. Batista da Costa, ex-Diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, uma das suas maiores e mais importantes telas. *"Solar abandonado"*, é o expressivo título da paisagem doada pelo Governo Brasileiro ao Rei Alberto I, da Bélgica, quando da sua estadia no Brasil, em 1922, e que se acha no Palácio Real de Bruxelas. Nessa casa tambem viveu durante muitos anos Hippolythe Taunay, que alí hospedou a Louis de Freycinet. Montado naquele lugar um pequeno observatório, ocorria, não muitos dias depois do início dos trabalhos de observação, o roubo dos relógios marítimos. A *Gazeta do Rio de Janeiro* noticiava

o fato e avisava que os ladrões seriam gratifcados si... entregassem os objetos furtados na loja do Sr. Durand, sita à Rua do Ouvidor, esquina da Rua Direita. Pertencia a essa vasta chácara — como se pode ver numa curiosa gravura da obra de Dumont d'Urville — o pequeno edifício que outrora existiu no cabo situado na curva da praia, sob cujo passadiço trafegavam veículos e mais tarde os *bondes* da *Botanical Garden*. Alí residiu, durante muitos anos, o inglês Russel, que deu nome à Praia.

Ao partir para o Brasil, e compreendendo a vantagem que haveria na fundação de uma pinacoteca, Lebreton, adquiriu as cópias de quadros a que já se fez referência. Dessas obras, muitas ficaram estragadas, visto como Henrique José da Silva, as fez recolher a lôbregas salas da Academia. Presentemente existem, perfeitamente identificadas, nas galerias do Museu de Belas Artes, aquelas cuja relação segue: *Martírio de São Lourenço,* de Le Sueur; *São Bruno em prece,* e *Ressurreição de Lázaro,* de Jean Baptiste Jouvenet (III), *Lot e sua filha,* de Veronezo; *Morte de Adonis,* de Giovanni Francesco Barbieri, cognominado "Il Guercino"; *Dignitário de Veneza,* de Tintoretto. Alem desses quadros existem outros, cuja identificação estamos procurando fazer, dos seguintes autores: Leonardo da Vinci, José Ribera, Canaletto, Carraci, Lebrun, Poussin, Carlo Dolci, Carlo Maratta, Albani e Bourdon.

Desgostoso com o rumo que, no Brasil, tomavam os assuntos artísticos, Lebreton, se retirou à vida privada. Quando ocorreu seu falecimento, foram encontrados por Maler: uma certa quantidade de maços de papéis desordenados, contendo apontamentos e observações sobre arte, história, ciências naturais; ensaios biográficos sobre reis e ministros que tinham dispensado proteção a filósofos e escritores; notas relativas à instrução do Brasil; e cartas de conspiradores do Rio da Prata, que contavam com o seu apoio para um movimento contra o Governo Argentino. Entre os demais papéis, figuravam os capítulos iniciais de duas obras: *"Luiz XIV e seu Século"* e *"Quadro do Século XVII"*, bem como o original do relatório apresentado a Napoleão sobre o estado da arte francesa em 1810, contendo os períodos que tinham sido cortados pela censura.

Pouco tempo se demorou no Brasil o gravador Charles-Simon Pradier, porquanto em 1818 regressava a Paris, onde vinha a falecer trinta anos depois. Esse *"Gravador de El-Rei"* fez, alem de muitos outros trabalhos: o *Retrato de D. João VI* e o *Desembarque da Arquiduquesa Leopoldina* (obras de De, Bret), e os retratos do Marquês de Marialva, do Príncipe D. Pedro, da Arquiduquesa Leopoldina, dos Condes da Barca, da Palma e de Linhares, dos Bispos Sousa Coutinho

e Vilas Boas, e de Marcos Portugal. Quem quiser verificar a perfeita técnica desse excelente artista não tem mais que folhear os volumes da *Voyage Pittoresque*, de De Bret, cujas estampas foram, em grande parte, gravadas por ele.

Dominado por uma grande atração pela natureza, Nicolas-Antoine Taunay procurou, logo após a sua chegada, um lugar em que estivesse em permanente contacto com ela. Para esse fim comprou terreno e construiu casa na Cascatinha da Tijuca, onde permaneceu até 1821, quando se retirou para a Franca, desgostoso com as intrigas e insídias de Henrique José da Silva. Visitando aquele lugar, o pintor alemão Rugendas escreve, embevecido pela beleza do mesmo e pela calma que nele se respirava: "*Un peintre français distingué, M. Thaunay* (sic) *a construit sur une petite terrasse en face de la cascade son agréable habitation, ou demeurent maintenant deux de ses fils, qui vivent dans une solitude et dans un repos digne d'envie, et jouissent de l'abondance des beautés que la nature a repandues sur ce lieu.*"

Nicolas-Antoine Taunay foi um trabalhador incansavel, porquanto durante sessenta anos não abandonou o pincel e o carvão, praticando a pintura a óleo, a gouache e a aquarela.

Paisagista, pintor histórico e animalista, por excelência, ele abordou, entretanto, os mais diversos gêneros de trabalho: cenas antigas, orientais, militares, feirais, aldeãs, campestres, pastorís e da vida comum; quadros de paisagens, históricos, anedóticos, bíblicos, sacros e mitológicos; vistas da França, da Itália e Suiça; marinhas e cenas marítimas; e retratos.

Reproduziu trechos e vistas da Cidade do Rio de Janeiro, destacando-se como muito interessantes, as denominadas: *O Corpo da Guarda Velha visto do Morro de Santo Antônio em 1816*, *Vista da Baía de Botafogo* e *O Largo da Carioca visto do Morro de Santo Antônio*. No Museu Nacional de Belas Artes, onde acham essas obras, Nicolas Taunay é representado, outrossim, pelo quadro episódico *Messager de la Paix*, pela tela anedótica *Hermínia e os Pastores*, a cena de feira *Theatre de la Folie*, pela paisagem *A Casa do Pintor*, os retratos de seus filhos: Felix, Charles, Theodor, Hippolythe e Adrien, e o da criada grave Jeanneton, e por quatro esboços: *Os Evangelistas*.

Nicolas-Antoine Taunay, que fôra o primeiro Barão de Taunay, deixou aquí uma descendência que lhe manteve o nome com extraordinário brilho, Estão nesse caso: seus filhos, Felix-Emile, 2.º Barão de Taunay, eminente figura nacional; Charles-Auguste, oficial do Exército Francês e Veterano da Independência; Adrien-Aimé, desenhista, pintor e naturalista; Hippolythe, literato, professor, desenhis-

ta, litógrafo e Correspondente do Museu de História Natural de Paris, e Theodor, Consul da França durante cerca de quarenta anos; seu neto, o Visconde de Taunay, Alfredo de Escragnolle Taunay — distinto militar, operoso homem público, nobilíssima figura do segundo Reinado do Império, autor de valiosas, interessantes e numerosas obras de história e ficção; e seu bisneto, o erudito historiador Dr. Afonso de Escragnolle Taunay, diretor do Museu Paulista, membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Durante os poucos anos que Auguste-Marie Taunay teve de vida no Brasil, conseguiu formar um bom núcleo de escultores, dentre os quais merecem destaque especial: José Jorge Duarte, Xisto Antônio Pires, Manuel Ferreira Lagos, Cândido Mateus Farias, João José da Silva Monteiro e José da Silva Santos. João Joaquim Alão, que o sucedeu na cátedra, com ele aperfeiçoou os seus conhecimentos, mas não foi seu discípulo, como se tem afirmado. Em páginas anteriores declara-se que se formou em Portugal.

Dedicando-se com afinco ao ensino e descrente de obter trabalho, Auguste Taunay pouco produziu. Colaborou com Grandjean de Montigny nas decorações e monumentos festivos já mencionados e executou o excelente busto de uma Minerva que se acha na entrada do Instituto Histórico.

Conveniente é acrescentar que não poucos historiadores tem procurado atribuir a A. Taunay algumas das esculturas da fachada da Academia e o baixo relevo do tímpano. Pesquisas demoradas e o confronto entre a data — 1824 — de sua morte, época, essa, em que as obras de construção estavam paralisadas, e aquela outra, — 1827, que assinala o início do funcionamento regular dos cursos, nos levaram à convicção que tais trabalhos pertencem aos irmãos Ferrez, como esclarecido está mais adiante.

Na qualidade de membro da Missão Artística, Jean-Baptiste De Bret permaneceu no Brasil de 1816 a 1831, exercendo durante cinco anos o lugar de professor de pintura histórica da Academia. No cargo e fora dele, pelejou valentemente em prol da melhoria do ensino da pintura, de que foi um grande renovador.

Diante das dificuldades que os elementos oficiais lhe criavam para início do curso, ele abriu na mesma casa alugada, no centro da Cidade, por Grandjean de Montigny, uma aula particular que, em breve praso, tinha algumas dezenas de alunos. E tão bem os preparou, que logo na primeira exposição de trabalhos escolares, eles puderam apresentar-se com trabalhos dos mais diversos gêneros: paisagens,

marinhas e natureza morta. Dentre seus discípulos, se destacaram: Francisco Pedro do Amaral, Manuel de Araujo Porto-alegre, Francisco de Sousa Lobo, José da Silva e Arruda, José dos Reis Carvalho, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, José Correia de Lima, Simplício Rodrigues de Sá (ou da Silva), José de Cristo Moreira, Augusto e Guilherme Muller, e Afonso Falcoz. Nessa relação deixamos de incluir Jean Léon Palliére Grandjean Ferreira, visto como estudos que fizemos a respeito desse artista brasileiro, mas educado na França, nos permitem assegurar que equivocados estiveram os historiadores brasileiros que escreveram até hoje a seu respeito. Dele nos ocupamos ao tratar dos prêmios de viagem.

Observador profundo e desenhista e colorista emérito, De Bret elaborou uma obra insuperavel, notabilíssima — *Voyage Pittoresque et Artistique au Brésil* —, abundantemente ilustrada e contendo numerosas e uteis informações. Nela estereotipou, com muita graça e, não poucas vezes, com leve ironia, os costumes do povo e da sociedade, as artes, ofícios e comércios, a arquitetura, os aspectos e hábitos dos índios, e a flora nacional. Foi a publicação desse trabalho, um dos motivos que originaram a sua volta em 1831 para a França. A Comissão do Instituto Histórico Brasileiro, nomeada em 1840 para dar parecer sobre o primeiro volume da obra, constituida dos Srs. Bento da Silva Lisboa e J. D. de Ataide Moncorvo, declara que *"viu com muita satisfação o elogio que o autor faz aos seus discípulos brasileiros, que fizeram tais progressos em seis anos, que muitos deles foram empregados como professores."*

De Bret escreveu, tambem, *Cartas do Brasil,* ou notas sobre os acontecimentos de que fôra espectador durante a sua estadia no Rio de Janeiro, e organizou, em colaboração, e relatou um projeto de reforma da Academia das Belas-Artes, apresentado ao Governo Imperial em 1824 e publicado em brochura tres anos depois.

O Museu Nacional de Belas-Artes possue, de sua autoria, quatro telas de valor: um forte *Retrato de D. João VI;* o *Desembarque de D. Leopoldina,* notavel pela perfeição das figuras e interessantes detalhes da indumentária, da decoração do palanque e da carruagem; e duas outras, representando a *Aclamação* e a *Sagração de D. Pedro I,* não menos curiosas pelas cenas e personagens que nelas figuram.

De Bret foi, ademais, gravador e água-fortista como revelam dois trabalhos seus existentes na Secção de Estampas da Biblioteca Nacional, citados mais adiante.

Como heraldista, coube-lhe compôr as *Armas* e a *Bandeira* do Império do Brasil, bem como as belas insígnias definitivas das Ordens do *Cruzeiro,* da *Rosa* e de *Pedro Primeiro.*

Em 1826 — 12 de Outubro — foi agraciado com o título e a

insignia de Cavaleiro da *Ordem de Cristo;* e quatro anos depois recebia a designação de Membro Correspondente da Academia de Belas Artes do Instituto de França.

Não foi logo após à sua chegada, que se deu seis meses após a da Missão, que os irmãos Marc e Zéphirin Ferraz passaram a trabalhar na Academia, como *assistentes* de Auguste Taunay. Isso só teve lugar em 1820.

Dedicando-se Marc à estatuária, Zéphirin, ao par dessa especialidade, tambem cultivava com esmero a gravura de medalhas, de que foi o segundo professor oficial nomeado e o primeiro, de fato, em nosso país. Com a criação da Academia das Artes, couberam a Marc e a Zéphirin Ferrez lugares de *pensionados,* isto é, de *substitutos* de Escultura e Gravura, respectivamente, o que não foi de estranhar pois eram, ambos, possuidores de predicados pedagógicos.

Cremos prestar um serviço à memória dos dois artistas franceses, dando não só uma relação a mais completa possivel dos seus trabalhos, como tambem determinando as respectivas autorias. É tarefa levada a efeito com o intuito de evitar que perdurem os enganos, frequentemente cometidos, a respeito das suas obras e das de Auguste Taunay.

São da autoria de Marc: o busto de Camões existente no vestíbulo do Instituto Histórico Brasileiro, que bastantes dissabores lhe causou, porquanto não desejavam aqueles que fizeram a encomenda que o épico português fosse representado cego do olho direito, como de fato tinha sido em vida; uma pequena figura (corpo inteiro) de D. Pedro I; o busto em bronze de D. Pedro I, pertencente à galeria de escultura do Museu Nacional de Belas Artes; o busto da Princesa da Beira, viuva do Infante D. Pedro Carlos; uma cópia do busto do Príncipe Eugênio de Beauharnais; uma cópia do busto do Imperador da Rússia; um busto de Evaristo Ferreira da Veiga, que se acha na Sociedade Amante da Instrução; os bustos de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva, de Martim Francisco Ribeiro de Andrada, do Marquês de Olinda, de Bernardo Pereira de Vasconcelos, do Senador Francisco Gonçalves Martins e de D. Ana Lêdo; muitas decorações em estuque nos tetos do solar da Marquesa de Santos; uma *academia,* existente na antiga Pinacoteca da Academia das Belas Artes; um Capitel Corintio e a respectiva base, bem os Capitéis e Entablamentos das Ordens Dórica-Grega, Jônica e Corintia da Cadeira de Escultura da mesma Academia; alguns dos trabalhos escultóricos da fachada do antigo edifício escolar, como sejam: a estatueta, em bronze, de *Apolo,* colocada no fecho do arco da entrada —,

as estátuas de *Apolo* e *Minerva*, situadas nas duas *antes*. E moldou em gesso a mão direita de D. Pedro II, que fundida em ouro, constituiu a *Mão da Justiça;* um dos atributos que figuraram na coroação do 2.º Imperador. O busto em mármore de D. João VI, da escadaria da Biblioteca Nacional, não é de sua autoria, pois foi feito em Roma (1814), pelo escultor Leão Biglioschi. Formou alguns discípulos: Francisco Elídio Pânfiro, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Quirino Antônio Vieira, João Duarte de Morais, Antônio Antunes Teixeira, Honorato Manuel de Lima e Francisco Joaquim Bethencourt da Silva.

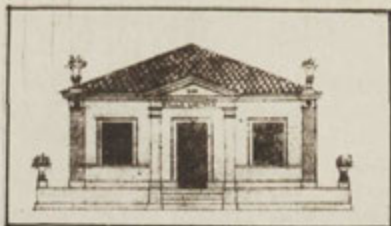
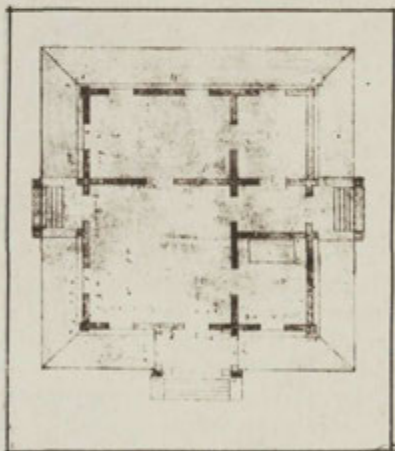
Zéphirin modelou: o busto, em bronze, de D. Pedro II ainda imberbe, existente no Colégio de Pedro II; um outro do mesmo Imperador, tambem em bronze, com o manto, obra prima do Museu de Belas Artes; o baixo relevo *Lealdade de Amador Bueno;* e os seguintes elementos da frente da antiga Academia: o baixo relevo do tímpano — *Febo no seu carro luminoso* —, os baixos relevos, em barro cozido — *pintura, arquitetura, escultura* — das padieiras das portas das sacadas —, os dois *Gênios das Artes*, tambem em terracota, colocados nas enxutas do arco da entrada, os capitéis e bases jônicas das colunas —, e os balaustres fasciculados da sacada. Como gravador, fez a efígie de D. João VI no anverso da medalha conhecida por *Senatus Fluminensis* —, executada em 1818 por ordem do Senado da Câmara para comemorar a aclamação do Rei; a primeira medalha de bronze mandada cunhar no Rio de Janeiro, o que ocorreu em 1820; a moeda de ouro, do valor de 6$400, tendo no anverso a efígie de D. Pedro I, feita em 1822, conhecida como *Peça da Coroação;* uma *Medalha de S. M. Imperial, o Sr. D. Pedro I;* as medalhas da Junta do Comércio, da *Coroação de S. M. I. D. Pedro II*, do casamento de D. Pedro II com D. Teresa Cristina, de José Bonifácio de Andrada e Silva, da fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Escola do Ensino Mútuo, de inauguração da Academia das Belas Artes, da fundação da Sociedade de Medicina, de prêmio da Academia das Belas Artes (instituido por D. Pedro II), da reorganização da Escola Médico-Cirúrgica, bem como a mandada fazer pelo Instituto Histórico em 1840 para ser entregue em sua sessão de 27 de Novembro daquele ano a D. Pedro II e a suas irmãs, as Princesas Imperiais. Desde o ano de 1889, o desenho respectivo figura na folha de rosto dos tomos da Revista do Instituto. Zéphirin executou, outrossim, uma ampliação em bronze (medalhão) da medalha *Senatus Fluminensis.*

Dentre os alunos que preparou, se destacaram: José da Silva Santos, Antônio Antunes Teixeira (pois tambem estudou a arte da gravura) e Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão.

Resta fazer referência aos trabalhos executados por Marc e Zéphirin, em colaboração, e que são os seguintes: as grandes estátuas

"Passagem de S. S. M. M. e A. A. R. R. por debaixo do arco na Rua Direita em frente da Rua do Ouvidor". Litografia de Hippolythe Taunay. O arco foi projetado por Grandjean de Montigny. (Secção de Estampas da Biblioteca Nacional).

PROJETO DE TEMPLO ÀS MUSAS.
Feito por GRANDJEAN.

Observe-se a perfeição da perspetiva, do traçado arquitetônico e movimento das figuras.

CASA DAS IRMÃS DE CARIDADE.
Projeto de Grandjean de Montigny.
Observe-se a aplicação da aguada.

PROJETO DA "VILA LUZINHA", EXECUTADO POR GRANDJEAN.

São dignos de menção o terraço envolvente, a divisão interior com a ventilação transversal e a construção das divisões interiores.

sedestres — *Europa* e *América* —, que deveriam coroar as pilastras extremas da fachada da primeira Praça de Comércio; as rosáceas, palmetas e estrelas que ornamentavam o portão de bronze do edifício da Academia das Belas Artes; e o belo berço da Princesa Maria da Glória, primeira filha do Imperador D. Pedro I.

Como subsídio informativo, deve-se dizer que todas as obras em bronze de autoria de Marc e Zéphirin, foram muito bem fundidas devido à proficiência do artista francês J. B. Antonio Marcandier.

Tal é, em síntese, a obra de cada um dos principais companheiros de Grandjean de Montigny, membros da Missão Artística.

"A essa colônia deve a nossa arte a sua dignificação", escreveu, com acerto, Gonzaga Duque.

Sim, ela dignificou a arte brasileira, combatendo a indiferença e a ignorância de uma sociedade em formação, convertendo o descaso do Governo em uma assistência claramente especificada no Decreto de criação dos cursos artísticos, trazendo uma valiosa contribuição aos esforços dos homens de Estado e dos intelectuais que visavam o progresso da terra brasileira, e contribuindo para a fundação de uma escola de arte, onde difícil seria fundá-la com os elementos existentes.

A ACADEMIA DAS BELAS ARTES

As dificuldades que surgiram para a fundação da *Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios*, não foram de pequena monta, nem fáceis de remover. Mas o Conde da Barca, que tudo previra, inclusive o alojamento da Missão, e que estava vigilante, começou por aproveitar, para a fundação do estabelecimento, uma parte dos recursos — angariados pela comissão do comércio, tendo à frente Fernando Carneiro Leão e Amaro Velho da Silva — com os quais se pretendia instalar um Instituto Acadêmico, ou Universidade, que comemorasse a elevação do Brasil à categoria de Reino.

O contrato da Missão representava, não obstante a triste lembrança da invasão de Portugal pelas tropas de Junot, uma demonstração de simpatia intelectual pela França. Dessa sorte, Barca fazia mudar a influência lusitana que, sem rival, se tinha feito sentir nas artes, na literatura, no mobiliário, na indumentária, nos hábitos e costumes dos habitantes do Brasil. Sem certamente o pretender, ele iniciava um sério movimento de reação contra a Metrópole. Era o começo da libertação intelectual, precursora da emancipação política.

Que a fundação da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro, constituiu um fato auspicioso para o progresso das belas-artes em

nosso país, hoje não mais pode ser discutido. É incontestavel que sem a vinda da Missão Artística e sem o funcionamento da nossa primeira escola oficial não se teria processado o desenvolvimento da arte, nem se teriam formado os artistas que ilustraram e ilustram os diversos setores em que a mesma se decompõe. A Missão chegou num momento de colapso na vida artística brasileira. Os artistas do Brasil e os lusitanos aquí residentes, bafejados pelos Vice-Reis e pela Igreja, já tinham desaparecido ou haviam envelhecido. As notas anteriores, relativas ao estado das belas-artes no Rio de Janeiro, assim o demonstram. Por outro lado, de Portugal não podiam vir os artistas de que o Brasil necessitava. E não vinham, porque os poucos lá existentes eram necessários. As próprias escolas de arte de Lisboa — *Aula Régia de Desenho e Arquitetura Civil, Casa do Risco, Academia do Nú, Aula Régia de Escultura*, e *Aula Régia de Gravura* — estavam em má situação: umas, fechadas desde a trasladação da Côrte para o Brasil, e outras virtualmente extintas, fôsse pela falta de recursos ou pela ausência de discentes. Dessa sorte, o gesto ousado do Conde da Barca, estabelecendo no Brasil uma escola de belas-artes nove anos depois da congênere de Paris, constitue um relevantíssimo serviço a ser acrescentado aos muitos que ele prestou com superioridade e amor pelo Brasil.

Entretanto, a valiosíssima iniciativa de Barca não foi, e não tem sido às vezes, apreciada com justeza. Entre os opositores se destaca Francisco Solano Constâncio, que escreve em sua História do Brasil: "*Em vez do vão e ridículo projeto de formar um Instituto ou Academia de belas-artes em uma cidade onde apenas existiam noções elementares de artes uteis e do desenho, a estes objetos é que se deveria atender antes de tudo*". Mas, ao lançar essa sentença condenatória, se esquece de que os professores, para aquí vindos, eram mestres exímios de desenho e que os artífices que acompanharam a Missão Artística Francesa vinham com a incumbência de propagar o ensino de artes e ofícios rudimentares.

A tenacidade de Barca se antepôs a todos os obstáculos e, principalmente, à tremenda campanha promovida por Maler, e os missionários, depois de cinco meses de espera, foram nomeados, pelo Decreto de 12 de Agosto de 1816, para os cargos que deveriam exercer em a nova instituição.

Mas, com o desaparecimento do grande estadista, Grandjean de Montigny e os demais artistas franceses sofreram um rude golpe, pois deixava de existir o varão ilustre que os protegia.

Quatro longos anos decorreram entre aquele Decreto, referendado pelo Marquês de Aguiar, D. Fernando José de Portugal e Castro, Ministro do Continente ou dos Negócios do Brasil — como

era então denominado o detentor da pasta do Interior — relativo à fundação da *Escola Real*, e aquele outro ato governamental que estabelecia uma *Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil*, semelhante à que existia em Londres, assinado, em 12 de Outubro de 1820, por Tomaz Antônio de Vilanova Portugal, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino Unido. Nada de prático, porém, foi feito. Um mês e meio depois, a 23 de Novembro, um novo Decreto, tambem referendado pelo Ministro Vilanova Portugal, determinava que começassem a funcionar as aulas de desenho, pintura, escultura, gravura, arquitetura e mecânica, bem como as já estabelecidas de botânica e quimica. Eram, entretanto, suprimidos os lugares dos dois *assistentes* de arquitetura. Esse conjunto constituiria a *Academia das Artes;* nova denominação do estabelecimento. Mas os *Estatutos*, feitos em desacordo com o Decreto, reduziram a Academia a uma aula de desenho figurado e de elementos de arquitetura. Resultado: tudo ficou como dantes.

Com a volta para Portugal — 26 de Abril de 1821 — de Dom João VI, até as obras do edifício da Academia ficaram paralizadas.

Em 17 de Novembro de 1824, um Decreto, referendado pelo Ministro Estevão Ribeiro de Rezende, determinava que fôsse utilizado para o funcionamento da já, então, denominada *Academia Imperial de Belas Artes*, o edifício contíguo ao Tesouro Nacional, em parte ocupado pelo *atelier* e residência do professor De Bret. Mas, concluidas as indispensaveis obras de adaptação, o instituto se manteve fechado, até que, em 5 de Novembro de 1826, o Visconde de São Leopoldo, Dr. José Feliciano Fernandes Pinheiro, ordenou sua definitiva abertura, com o título de *Academia das Belas Artes*.

Entretanto, Henrique José da Silva, bom pintor português, mas homem de medíocre caracter —, que sucedera a Lebreton na direção da *Escola Real* —, dificultava por todos os meios a vida e a ação dos membros da Missão. Na campanha contra os mesmos, Henrique José da Silva teve como companheiros a Pedro Alexandre Cavroé, Arquiteto da Cidade e João Joaquim Alão, escultor do Porto, discípulo de Vieira Portuense e vindo para o Brasil, depois da chegada da Missão, com o objetivo de modelar figuras para o Paço da Boa Vista.

Por fim, as aulas começaram a ser realizadas com regularidade em 1827. Dessa maneira, o primeiro centenário do funcionamento oficial e regular dos estudos arquitetônicos fica relegada para 1927.

Naquele mesmo ano, aparece o folheto intitulado *Projeto do Plano para a Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro que por ordem de S. E. o Ministro dos Negócios do Império foi feito pelos Professores da mesma Academia*, reprodução do estudo apresentado, em 1824, pelos mestres franceses ao Govêrno do Império.

O Diretor, Henrique José da Silva, responde aos professores franceses, com um outro folheto, a que dá a denominação de *Reflexões Abreviadas sobre o Projeto do Plano para a Academia Imperial das Belas Artes que se diz composto pelo Corpo Acadêmico.*

Felix Emilio Taunay e outros professores submetem, em 1830, ao apreço da Câmara dos Deputados o trabalho que continha um plano de reforma.

A 30 de Dezembro do ano seguinte é feita uma reorganização escolar, sendo Ministro do Império o Dr. José Lino Coutinho.

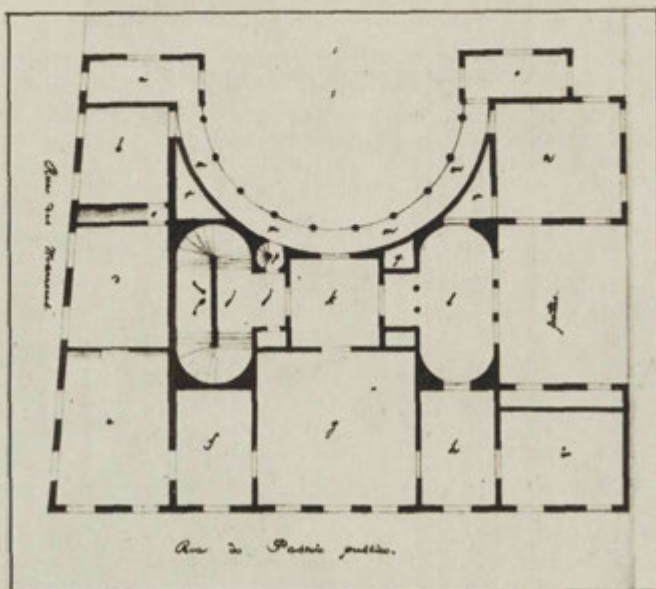
Com a morte de Henrique José da Silva, ocorrida em 1834, Grandjean de Montigny assume a direção interina da Academia. É assim, o 3.º Diretor da mesma. A interinidade é, porém, curta, pois pouco depois passa o cargo ao Diretor efetivo Felix Emilio Taunay. Esse 4.º Diretor da instituição — que exerce o cargo até 1851 —, organiza naquele mesmo ano a pinacoteca e realiza, a 19 de Dezembro, a Primeira Distribuição Pública de Prêmios aos alunos da Academia. A cerimônia foi presidida pelo Ministro do Império. Os alunos matriculados premiados pela *Congregação dos Lentes,* de acordo com as disposições dos *Estatutos* da Academia, foram: em Pintura Histórica, *grande medalha* a Vasco José da Costa, e *pequena* a Cândido Mateus Farias; em Paisagem, *grande medalha* a Augusto Muller, e *pequena* a Ludgero de Sales Oliveira; em Arquitetura, *grande medalha* a Antônio Batista da Rocha, e *pequena* a Inácio Antunes da Encarnação; em Desenho, *grande medalha* a Jacob Vlademiro Petra de Barros, e a *pequena* a Manuel Antônio Gonçalves Vilela; em Desenho de Modelo Vivo, *grande medalha* a Guilherme Muller.

Naquele ano a *Congregação dos Lentes,* estava constituida de cinco *Lentes Proprietários,* um *Lente de Mecânica* e um *Lente de Osteologia, Miologia e Fisiologia.* Havia, mais, cinco *Substitutos.*

A 20 de Novembro de 1836, tem lugar a 3.ª distribuição de prêmios. As distinções concedidas, aos alunos matriculados, foram as que seguem. Em Pintura Histórica: *grande medalha de ouro* a Jacob Vlademiro Petra de Barros; *pequena,* a Manuel Joaquim de Melo; *medalha de prata,* concedida por S. M. Imperial como primeiro *acessit,* a Carlos Luiz do Nascimento. Em Pintura de Paisagem: *grande medalha, de ouro* a Manuel Antônio Gonçalves Vilela; *pequena,* a José Maria Jacinto Rebelo; *medalha de prata,* a Virgílio Alves de Brito. Em Arquitetura: *grande medalha de ouro,* a Antônio Batista da Rocha; *pequena,* a Miguel Francisco de Sousa; *medalha de prata,* a José da Silva Santos. Em Escultura: *grande medalha de ouro,* a Honorato Manuel de Lima; *pequena,* a José da Silva Santos; *medalha de prata,* a Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Em Desenho: *grande medalha de ouro,* a Graciano Leopoldino dos Santos Ferreira;

Teatro projetado por Grandjean de Montigny na Rua do Teatro: *Teatro Francês,* depois *São Luiz.*

Vista do grande edifício néo-clássico, projetado por Grandjean de Montigny, que existiu até bem pouco tempo na Praça Municipal, antigo Largo Imperatriz, no Bairro da Saude

A mansão do Brigadeiro Oliveira Barbosa, à Rua do Passeio.
Projeto de GRANDJEAN DE MONTIGNY.

Planta do palacete Oliveira Barbosa, à Rua do Passeio, projetado por Grandjean de Montigny. Representa o 2.º pavimento da mansão, com a sua bela galeria de colunas voltada para o terreno dos fundos. (Documento da Biblioteca Nacional).

pequena, a Vitorino Joaquim do Nascimento; *medalha de prata*, a Guilhermino Pires Ferreira.

Em 1839, os alunos de Gravura de Medalhas passaram a realizar as suas práticas escolares na Casa da Moeda, pois esse estabelecimento estava dotado das máquinas e instrumentos indispensaveis ao exercício da arte. Quase ao terminar o ano — a 16 de Dezembro —, é aberta mais outra exposição escolar.

Segundo proposta de Felix Emílio Taunay, aceita pelo Governo em 1840, as exposições privativas do estabelecimento passaram a ser gerais, ou públicas, isto é, abertas a todos os artistas. Assim, em Dezembro daquele ano, foi inaugurada a *1.ª Exposição Geral de Belas Artes*, com grande número de expositores. Dentre esses, destacaram-se: os pintores Claude-Joseph Barandier, Abraham-Louis Buvelot, Augusto Muller e José Correia de Lima; bem como o escultor e gravador Zéphirin Ferrez.

De 1826 a 1840, os artistas que exerceram o professorado na Academia, foram os que seguem: Grandjean de Montigny, De Bret, Zéphirin Ferrez, Marc Ferrez, François Ovide, Felix Emílio Taunay, Henrique José da Silva, João Joaquim Alão, Simplício Rodrigues de Sá (ou da Silva), Job Justino de Alcântara Barros, Augusto Muller, Guilherme Muller, Manuel de Araujo Porto-alegre, José Correia de Lima, Manuel Joaquim de Melo Côrte Real, Joaquim Inácio da Costa Miranda, e o médico Joaquim Cândido Soares de Meireles.

PRÊMIOS DE VIAGEM

Pelo Decreto de 17 de Setembro de 1845, rubricado pelo Imperador D. Pedro II e assinado pelo Ministro do Império José Carlos Pereira de Almeida Torres, 2.º Visconde de Macaé, foi referendada a *Resolução* da Assembléia Geral Legislativa mandando viajar na Itália o pintor Rafael Mendes de Carvalho, com a mesada de oitenta mil réis. Foi, essa, a primeira viagem de aluno da Academia das Belas Artes à Europa.

Devido aos esforços de Felix Emílio Taunay, o *1.º Concurso de Prémio de Viagem* tem lugar a 23 de Outubro daquele ano. Era o corolário da *Decisão* do Governo, em virtude da qual o Diretor da Academia era autorizado a proceder aos concursos anuais de *prêmios de viagem* ao estrangeiro. O prazo da pensão era de tres anos. O premiado foi um discípulo de Grandjean de Montigny: Antônio Batista da Rocha. Sobrepujou, assim, aos pintores históricos João Maximiano Mafra e Paulo José Freire, aos paisagistas Francisco Ferreira Serpa e Virginius Alves Brito, ao escultor Francisco Elídio Pânfiro e ao gravador e escultor Antônio Antunes Teixeira.

A 13 de Outubro de 1846, realiza-se o *2.º Concurso de Prêmio de Viagem*, cabendo a láurea a um discípulo de Marc Ferrez: o escultor Francisco Elídio Pânfiro. Teve como *opositores*, ou concorrentes, a um colega: Francisco Manuel Chaves Pinheiro, ao gravador Antônio Antunes Teixeira, e aos pintores de história Paulo José Freire e Francisco Antônio Neri.

O *3.º Concurso de Prêmio de Viagem* tem realização a 12 de Outubro de 1847. A vez coube a um gravador: Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, discípulo de Zéphirin Ferrez. Foram seus concorrentes: Antônio Antunes Teixeira, de escultura; João José Alves, de arquitetura; e Francisco Antônio Neri, de pintura histórica. O premiado não completou o prazo da pensão, pois faleceu, em 1849, na Cidade de Paris.

O aluno de pintura histórica Francisco Antônio Neri, ensinado por José Correia de Lima, levanta, em 1848, o *4.º Prêmio de Viagem*. Teve como concorrentes, o paisagista Joaquim Ramos de Azevedo, o gravador Antônio Antunes Ribeiro, o escultor Luiz Escórcio de Castro Ribeiro, e os arquitetos João José Alves e José de Sousa Monteiro.

Leão Pallière Grandjean Ferreira é o classificado no *5.º Concurso* para o *prêmio de viagem*, realizado em 1849. Obtem esse galardão, como pintor histórico, vencendo sete concorrentes.

Seu verdadeiro e completo nome era: Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira. Nascido no Rio de Janeiro em 1823, foi seu pai o artista francês Arnaud-Julien Pallière, que casou com uma filha de Grandjean de Montigny. Jean Leon era, portanto, neto deste.

Passou grande parte de sua mocidade nas Cidades de Bordeaux e de Paris, tendo estudado com o grande pintor François-Edouard Picot, discípulo de David. Aprendeu, pois, a pintura histórica com aquele notavel representante da arte francesa, e não com De Bret, como se tem afirmado. Mesmo porque, tendo De Bret partido do Brasil em 1831, Leon Pallière somente tinha, então, oito anos de idade.

Comentando, na revista "Guanabara" (pág. 74, Tomo I, 1850), a Exposição Geral de Belas Artes de 1849, Manuel de Araujo Porto-alegre ocupa-se de Leon Pallière nos seguintes termos: *"Mr. Pallière, neto de Mr. Grandjean, e moço que havia completado os seus estudos acadêmicos em Paris, chega a esta capital, e é convidado, ou obrigado por seu avô, a matricular-se (contra os estatutos) no fim do ano escolar, debaixo da direção de um mestre que lhe é inferior, e a fazer algumas cópias para receber uma medalha escolástica, que lhe dê direito a concorrer ao lugar de substituto de desenho."*

Esse mestre, tratado tão pejorativamente por Porto-alegre, não era outro que Felix Emílio Taunay, a quem atribuia dispensar grande proteção ao recem-vindo. A animosidade de Porto-alegre por Felix Emílio faz-se sentir no trecho transcrito e nos demais do artigo.

Continuando, diz que Pallière não concorrera ao concurso de *substituto*, mas se apresentara ao de *prêmio de viagem*. Para conseguir essa premiação era necessário que não despertasse invejas e por isso: "*Recomenda-se a este artista que pinte mal, e que não mostre toda a valentia de seu talento!*"

A conquista do galardão é, para Porto-alegre, considerada como injusta, não por falta de mérito do premiado, que reconhece ser grande, mas pelo fato de, fazendo-se passar por francês, prejudicar os brasileiros, únicos que podiam concorrer. E acrescenta: "*O Sr. Pallière é verdade que é Brasileiro de nascimento, mas Francês porque assim o quis, ou porque sua família o era; se no primeiro caso era estrangeiro, porque não o é no segundo?*"

Felix Emílio Taunay responde, pela imprensa, a Porto-alegre. Infelizmente, não encontramos, até agora, essa resposta.

Porto-alegre revida com tres artigos, publicados no *Correio Mercantil*. Os dois primeiros eram dirigidos "*Ao Ilmo. Sr. Felix Emílio Taunay — Diretor da Academia das Belas Artes*". O terceiro obedecia ao título *Correspondência* e ao sub-título: "*A Monsieur Taunay — diretor da Academia das belas artes*". Observe-se, só com esse detalhe como os ânimos tinham ficado irritados.

No primeiro artigo — 8 de Janeiro de 1850 —, Porto-alegre diz que Felix Emílio devia provar que Pallière: não ia ilicitamente à Europa, à custa do Governo Brasileiro; não era francês; não completara seus estudos em Bordeaux e em Paris; veio concluir seus estudos aquí; quando chegou ao Brasil não foi apresentado, por seu avô, como pintor histórico. Mas não era só isto que Porto-alegre exigia. Felix Emílio era tambem convidado a demonstrar que: o regulamento escolar fôra fielmente observado; não aconselhara a Pallière a que pintasse mal e não mostrasse o que sabia; e que, tanto o seu procedimento como o da Academia, tinham sido, no caso, o mais honesto possivel.

Afirma Porto-alegre que Felix Emílio não provara nada. Pallière veio para o Brasil como francês e não se rehabilitou dessa declaração. Felix Emílio limitara-se a dizer que Pallière nascera aqui, mas isso não era suficiente. Veio "*artista feito, e com talento*", nada fez na Academia alem das duas cópias para o concurso, não frequentou curso algum em 1849, queria ser *substituto de desenho* e tinha promessa de exercer o cargo e lhe afirmara, pessoalmente, que recebera a recomendação de pintar mal.

No segundo artigo — 31 de Janeiro — de Porto-alegre, continua o bate-boca entre ele e Felix Emilio. Porto-alegre irrita-se com F. Emilio porque este lhe dissera que não sabia gramática, nem conhecia lógica. E responde: "*Sou muito pouca cousa, é verdade, mas sou alguma cousa mais que V. S. a respeito de estudos acadêmicos, e de conhecimentos positivos das artes; porque vi, e estudei e ouvi a homens que eram mestres: não tenho necessidade de enganar: a minha posição é a que mereço, não me obriga a viver em um contínuo tormento, e nem a ornar-me com o que não é meu*". Desafia Felix Emilio a provar que não "*houve patronato escandaloso na escolha do Sr. Pallière*". Por fim, escreve, sobre o ensino artístico, o seguinte: "*A perspectiva, o estudo da luz, eis a gramática do artista; e a lógica dos diretores, que prezam corresponder à confiança dos governos, é responder aos fatos com fatos, e não passar de largo sobre questões vitais, e da maior importância para o ensino e futuro das artes. Alto e bom som declaro, que se V. S. não arripiar carreira, em breve a academia será um simulacro de escola, ou então o governo será obrigado a reforçá-la com gente nova, que para aí traga outro espírito que não seja o seu, e que coloque os estudos no seu legítimo andamento.*"

O terceiro artigo de Porto-alegre — 22 de Fevereiro —, não tem nenhum valor para o estudo do desenvolvimento artístico do Brasil: o autor continua na discussão dos tópicos de Felix Emilio Taunay.

Foi, portanto, com 26 anos de idade que Leon Pallière obteve a laurea máxima, partindo para a Europa no mês de Março de 1850.

Foi lá que executou os painéis do teto da sala da Biblioteca do antigo edifício da Academia das Belas Artes.

Gonzaga Duque descreve, em seu valioso livro: *A Arte Brasileira*, a linda composição de Leon Pallière da seguinte forma: "*A decoração do teto da biblioteca da Academia, é uma obra que no seu gênero, só tem confronto com a decoração da sala do trono (Quinta da Boa Vista) feita por Bragaldi. A composição é de uma simplicidade tocante, de uma preciosa pureza de linhas, que lembra, em harmonia e singeleza, a severidade das linhas gregas. O colorido é simples, rico em limpidez, feliz na tonalidade. O carater decorativo relaciona-se perfeitamente com o fim a que a sala é destinada, e com o carater do edifício. Nem mais um esperdiço de linha, uma prolixidade, um desgarre de pincel. Sob a cúpula azul do céu estão reunidas a escultura, a arquitetura e a pintura. A arquitetura, a grande arte social por excelência, figura no centro, sobre uma cadeira grega, tendo ao lado as co-irmãs. As expressões dessas tres figuras, delineadas pelo molde formoso e ao mesmo tempo grave donde sairam as peregrinas belezas do paganismo, se traduzem em serenidade, saber e talento. Sobre*

tudo, a que preside a reunião patenteia, nos corretíssimos traços fisionômicos, galhardo talento e soberana calma."

Esse grande trabalho, foi retirado do teto da sala da Biblioteca em 1938, quando se procedeu à lamentada e desnecessária demolição do antigo edifício da Academia. Ora se acha, servindo de painel, numa das paredes da sala da biblioteca da Escola Nacional de Belas Artes, na Avenida Rio Branco.

Leon Pallière produziu mais outras obras de grandes dimensões e de subido valor. Tais são as que se acham no Museu de Belas Artes: *Jesus Cristo em Ghetsemani,* (ou *Jesus Cristo no Horto*), *Descimento de Jesus Cristo* (ou *Deposição da Cruz*), e *Fauno e Bacante.* Embora não figurando no catálogo, existiam no mesmo Museu, até bem poucos anos passados, outros trabalhos de Leon Pallière, como o intitulado *Sertório com a sua corça,* e *A Virgem de Foligno,* cópia, do quadro de Rafael, feita em Roma.

A sua pensão de tres anos, foi prorrogada por mais dois para que pudesse estudar *"a gravura em relevo, sobre aço, de papel de crédito, que um processo engenhoso e simplicíssimo torna absolutamente inimitavel".*

Finda a estadia na Europa, não desembarca, entretanto, no Rio de Janeiro, pois dirige-se a Buenos Aires. Isso ocorre em 1856. Alí permanece doze anos, dedicando-se durante esse tempo ao ensino privado e ao professorado de desenho da Escola Normal do *Colégio de Huérfanos.* Durante esse prazo, muito viajou pela Argentina e pelos paises limítrofes, deixando uma obra notavel pelo valor e pela quantidade. Aspectos típicos das cidades, dos lugarejos e dos campos, a vida das *estâncias* argentinas, as paisagens, as gentes e os costumes, tudo foi visto e transmitido ao papel e à tela por esse andejo brasileiro que, afastando-se da terra natal, se identificou por tal forma com a terra Argentina que o escritor R. Gutierrez não vacila em dizer que ele perpetuava a existência campesina *"con un sabor criollo unico".*

Pintor, desenhista, aquarelista e gravador, ele espalhou tanto as suas obras e trabalhos, tornou tão conhecido o seu talento, que é considerado no país visinho como artista nacional. E o Leão Pallière Grandjean Ferreira, do Brasil, passou a ser o Juan Lèon Pallière, da Argentina.

Colecionadores de arte, como Antônio Santamarina e Alejo Gonzalez Garaño, da Argentina, possuem preciosas coleções de trabalhos de Pallière, muito divulgadas pelo jornal *La Prensa.* E não poucos críticos daquele país muito se ocupam da vida e da obra do exímio artista. Estão no caso, o citado Gonzalez Garaño, Eduardo Schiaffino, José Maria Lozana Mouján, José León Pagano e Ricardo Gutierrez. Este, não vacilou em classificar Pallière de *"mágico evocador de las horas idas".*

No Brasil, a crítica tambem o consagrou como pintor de grande merecimento. Para fixar sua personalidade artística basta a afirmativa de Varnhagen feita à pág. 476, do Tomo I de sua *História Geral do Brasil* (edição de Madrid, 1854). É a seguinte: "*Em consequência das dificuldades encontradas (apesar dos diligentes esforços do nosso amigo o Sr. Dr. Silva), para haver uma boa cópia do retrato a óleo do Príncipe Maurício que existe na Haia, não foi possivel fazer por ele a gravura. Tivemos pois que nos valer da cópia que do Museu de Madrid tirou por nos obsequiar o ilustre pintor fluminense, o Sr. Grandjean de Ferreira, cujo talento e facilidade de trabalhador tanta admiração excitou entre os artistas espanhóis*".

No *6.º Concurso de Prêmio de Viagem*, julgado pela Academia a 19 de Dezembro de 1850, cabe a recompensa ao aluno de paisagem Agostinho José da Mota. Teve como concorrentes a alunos de pintura histórica, de gravura, de arquitetura e de escultura, respectivamente: Poluceno Pereira da Silva Manuel, Antônio Boaventura, Cipriano Carlos e Luiz Escórcio de Castro Ribeiro.

EXPOSIÇÕES DE BELAS ARTES

Pelo Catálogo organizado e impresso à custa de De Bret, verifica-se que a primeira exposição escolar realizada no Brasil teve o título oficial de *Exposição da Classe de Pintura Histórica na Imperial Academia das Belas Artes. No Ano de 1829: Quarto Ano da sua Instalação.*

Essa primeira exibição foi devida à iniciativa de De Bret, que teve a auxiliá-lo, de uma parte D. Pedro I — que afastou todas as dificuldades opostas por Henrique José da Silva — e de outra parte o seu discípulo Manuel de Araujo Porto-alegre.

A exposição foi aberta em 2 de Dezembro, sendo apresentados 115 trabalhos, dos quais: 47 de Pintura, 60 de Arquitetura, 4 de Paisagem, e 4 de Escultura. Excluindo do total, os 33 trabalhos dos professores, restam 82 trabalhos dos discípulos.

Os expositores de Pintura foram, Jean Baptiste De Bret e seus sete discípulos.

Os trabalhos apresentados por De Bret eram em número de dez, a saber: Uma Alegoria dedicada ao Casamento de SS. MM. II. Esboço, representando a Feliz Aclamação de S. M. I. no campo de Santa Ana. Quadro representando um monumento de escultura levantado à memória de Frei Veloso. O mesmo objeto no gênero de Pintura Histórica (Esboço alegórico). Esboço para ser executado do teto da sala das Assembléias na Academia das Belas Artes. Múmia de um cacique dos coroados. Cabeça de mulher de um cacique dos coroados.

Duas cabeças de selvagens. Desenho dos quadros da Sagração de S. M. I., para serem gravados.

Os trabalhos dos discípulos, foram os abaixo mencionados: *Manuel de Araujo Porto-alegre,* — Retratos do Bispo Capelão Mor, de Cláudio Luiz da Costa, de Estevão de Matos Brocardo, de Jeremias Luiz da Silva, de Manuel de Sala Paiva (esboço), do Sr. Carvalho (esboço), e da Sra. D. Francisca da Silva. Estudos sobre os temperamentos bilioso e sanguíneo. Estudos de craniologia. Estudos ou fragmentos que se devem reunir em um quadro histórico para a Academia Médico-Cirúrgica. Outros estudos relativos ao mesmo assunto. Estudos, tomados à vista, sobre as idades. Um esboço do retrato do autor. E alguns desenhos do pequeno gabinete, ou seja, o do Professor. *José dos Reis Carvalho,* — Prisão pintada ao Teatro, que se vê na cena do Usurpador punido, baile de Montani. Prisão (copiada de De Bret). Marinha (copiada do mesmo). Conjunto de Frutas e Flores do País. *José da Silva e Arruda,* — Cabeça de Judas (copiada do quadro de De Bret, à vista da Transfiguração de Rafael). Cabeça de um Jurisconsulto Holandês (copiada pelo mesmo). Vaso circundado de flores do País. Diversos estudos de zoologia. Miniatura copiada de um quadro de Simplício de Sá. Retrato do Imperador da Áustria em miniatura (copiado do mesmo). E alguns estudos sobre o modelo vivo das idades. *Afonso Falcoz,* — Grupo formado pelas cabeças de Júpiter, Laocoonte e Gladiador (Esboçado). O fauno Sileno visto pela parte anterior e posterior, com alguns acessórios. Cabeça de Ariana. Grupo formado pela cabeça do filho de Laocoonte, visto de 3 faces. Estudos de modelo vivo sobre as diversas idades. Retrato do autor (Esboço). Pés de Bruto (reprodução da cópia feita por De Bret). Pés anatômicos vistos da parte anterior e lateral externa. E alguns desenhos do pequeno gabinete. *Francisco de Sousa Lobo,* — Cabeça de Camila (copiada do quadro de De Bret). Alguns estudos, tomados do vivo, sobre as idades. *João Climaco,* — Cabeças de Ariana e do Gladiador. Alguns desenhos do pequeno gabinete. *Augusto Cesar Goulart,* — Cabeça do esfolado, vista pela parte lateral esquerda.

Os expositores de Arquitetura foram, o mestre Grandjean de Montigny e os seus treze discípulos.

Os trabalhos de Grandjean eram em número de quinze e tinham os seguintes títulos: Fachada do Pórtico do Panteon em Romà, restaurada. Fachada do Templo de Minerva, segundo Pausanias. Pedestal da coluna Trajana, em Roma. Fachada do propiléu em Atenas, segundo Pausanias. Estudo dos arcos de triunfo, antigos. Fachada da Academia das Belas Artes. Plano do projeto de um Forum Imperial no Campo da Aclamação. Fachada geral da Praça na largura. Dita da

entrada da praça tomada do palácio dos Ministros. Dita da Tribuna Imperial, como estará decorada nos dias de grande gala. Monumento para a Estátua Equestre na dita praça. Outro mais simples para qualquer praça. Fachada da Catedral de S. Pedro de Alcântara ou o Panteon Brasileiro. Plano da Igreja ou Panteon. Plano de um Palácio Imperial no lugar do presente, aproveitando o que existe.

Por sua vez, os nomes dos discípulos vão, a seguir, mencionados, com a indicação dos respectivos trabalhos, a saber: *Job Justino de Alcântara Barros,* — Cópia do Templo de Minerva, em Atenas, e respectivo Plano. Templo de Teseu, em Atenas, e respectivo Plano e Detalhes do seu entablamento. Fecho do Arco de Tito, em Roma, e Perfil do mesmo. Detalhes do Teatro de Marcelo, em Roma. Detalhes do entablamento do templo Cônico nas margens do Messus, em Atenas. Plano e fachada do mercado público, em Atenas. Detalhes do capitel do pórtico do Panteon, em Roma. Estudo do plano, corte e fachada de um tribunal de paz. Diversos estudos de praças, segundo os antigos. Plano de uma casa conforme o uso do nosso país. *José Correia Lima,* — Cornija de um pedestal, fragmento no Jardim do Vaticano. E um outro desenho sem descriminação. *Miguel Francisco de Sousa,* — Templo de Pestum, no Reino de Nápoles. Detalhe do entablamento do Teatro de Marcelo. Fachada e plano de uma capela sepulcral (copiada do Professor). *Frederico Guilherme Briggs,* — Plano e fachada do templo de Augusto, em Atenas. Fecho do arco de Tito. Detalhes da cornija do pedestal da coluna de Trajano. *Antônio Dâmaso Pereira,* — Plano e fachada do templo de Apolo (copiada da composição do Professor). Folha de acanto da moldura côncava de Trajano. Plano e fachada do propileu em Atenas. Detalhes da cornija do ático do arco triunfal de Trajano. Plano e fachada de um tribunal de paz (estudo de composição). Estudo de plano e fachada de uma casa de campo. Fachada, plano e detalhes de templo de Teseu, em Atenas. Detalhes do entablamento do templo Jônico. Plano e Detalhes do templo de Minerva. Diversos fragmentos de cornijas antigas. *Marcelino José de Moura,* — um lote de sete desenhos copiados de diversos estudos do Professor. *Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive* — um lote de dez desenhos copiados dos estudos do Professor. *João Zeferino Dias,* — um lote de oito desenhos copiados dos estudos do Professor. *Francisco José da Silva,* — um lote de doze desenhos copiados do Professor. *Joaquim Francisco Pereira,* — um lote de cinco desenhos copiados. *Jacinto,* — um lote de tres desenhos copiados. *Manuel de Araujo Porto-alegre,* — um lote de seis desenhos copiados do Professor. *João Clímaco,* — tres desenhos copiados do Professor.

O único expositor de Escultura era Marc Ferrez, que já aparece com o nome próprio vertido para o português. Assim, o Substituto Marcos Ferrez se apresenta com tres obras: Busto de S. A. o Príncipe Eugênio Beauharnais, Retratos da Sra. D. Ana Ledo e de mais duas Senhoras.

E o Professor de Paisagem se apresenta com quatro trabalhos: Vista de S. Cristovão tomada da Praia Formosa; Paisagem Histórica representando um desembarque na Praia de D. Manuel; Vista do Barro Vermelho, vindo de Catumbi; e Vista da Cidade tomada do morro de Santa Teresa.

Segundo De Bret propusera a José Clemente Pereira, essa mostra de arte estava completada, embora o citado Catálogo não o diga, pelos quadros que tinham pertencido à coleção do Conde da Barca. Entre as inúmeras obras primas expostas, ocupava excelente lugar o retrato do grande Conde, feito pelo mestre De Bret.

A visitação pública, que foi grande, prolongou-se até o dia 14 daquele mês.

Em 1830, De Bret leva a efeito, com o valioso auxílio de Araujo Porto-alegre, a 2.ª Exposição. Compareceram 3 Professores, com muitas obras, e 25 discípulos, com 126 trabalhos.

Em Pintura, De Bret exibe quatro quadros representando costumes dos selvagens do Brasil. Seus discípulos apresentam os seguintes trabalhos: *Manuel de Araujo Porto-alegre,* — Quadro representando S. M. I. dando o Decreto da reforma, que sofre a Academia Médica, ao Diretor do Corpo Acadêmico. Retrato do célebre viandante Moniz, e retratos, em desenho, do grande Orador Sampaio, dos Srs. Deputados Paula Sousa e Costa Carvalho; dos Srs. Vasconcelos, Limpo de Abreu, Major Souto, Pax Barros, Alencar, Gervázio, Martim Francisco, Lino Coutinho, Cândido Batista e José Bento. Outros muitos, em desenhos. Diversos estudos da Natureza. E quadros já expostos em 1829. *Francisco de Sousa Lobo,* — Esboço de um Retrato. Cabeça de Gladiador antigo e retrato de um menino. Estudos expostos em 1829. *José dos Reis Carvalho,* — Retrato de Júlio Romano (copiado de De Bret). Cópia de um Castelo antigo, do mesmo autor. Alegoria à Criação da Ordem da Conceição. Diversas obras já expostas em 1829. *José da Silva e Arruda,* — Retrato de Júlio Romano (copiado de De Bret). Retrato do Imperador da Áustria. Uma miniatura. Esboço do retrato do Autor. Diversas obras expostas em 1829. *Afonso Falcoz,* — Grupo formado pelas cabeças de Júpiter, Laocoonte e Gladiador. Quadro da morte de Cristo (reprodução de cópia feita por De Bret, à vista do quadro de Rubens; em ponto pequeno). Parte superior do referido quadro, acima da grandeza do original. Diversos retratos. Quadro

representando "Aristides escrevendo o seu nome na casca da ostra, por lhe pedir um Cidadão, que já estava cansado de ouvir chamar, o justo, o virtuoso". Uma Academia pintada à vista do natural. (Esboço). Retrato de Antônio Pinheiro de Aguiar (Condiscípulo). Obras já expostas em 1829. *Domingos José Gonçalves de Magalhães,* — Um desenho. Desenhos à vista do Gesso. Composição fúnebre dedicada à morte do Grande Poeta Padre M. S. Carlos. Cópias de diversos estudos feitos da natureza por Araujo Porto-alegre. *Antônio Pinheiro de Aguiar,* — Cópia livre do retrato de Moniz, pintado por Araujo. Composição de diversas estátuas, com acessórios. Cópias de estudos de Araujo Porto-alegre. *José Correia de Lima,* — Estudo de Anatomia. Composição de diversos estudos anatômicos. Composição de Gessos e o retrato de Moniz (copiado de Araujo Porto-alegre). *Marcos José Pereira,* — Desenho dos Gessos. Estudos dos Gessos, em pintura. Cópia dos estudos de Araujo Porto-alegre. *João Clímaco,* — Cópia dos estudos de Araujo e um quadro esboçado. E obras já expostas em 1829.

Da Aula de Paisagem, os expositores foram o Professor Felix Emílio Taunay, com diversos quadros e estudos, e os discípulos: Frederico Guilherme Briggs, com cinco estudos; Job Justino de Alcântara Barros, com outros tantos; e Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, com dois. Todos esses estudos não eram do natural, mas copiados de trabalhos do Professor, o que evidencia a errada orientação metodológica daquela época.

Em Arquitetura, os exibidores são Grandjean de Montigny e oito alunos. O Professor expõe, em seu gabinete, "*muitas obras todas de sua composição*". E os alunos se apresentam da seguinte forma: *Job Justino de Alcântara Barros,* — Entablamento de um Templo Jônico nas margens de Ilyssus, em Atenas. Cimalha de um pedestal antigo em Roma. Plano do Palácio Sergardi, em Siena. Plano de um Palácio em Siena. Entablamento Coríntio do Templo Vitório consagrado ao Imperador Napoleão. Plano, corte e frente de um edifício para educação da mocidade, com ginásio e lugares próprios para a recriação do espírito. Plano, corte e frente de um Tribunal de paz. Plano e frente de um mercado público em Atenas. Obras expostas no ano de 1829. *Antônio Dâmaso Pereira,* — Elevação Geometral e Plano de um elegante Hospital, com comodidades para os dois sexos. (Estudo de Composição). Estudos da ordem Coríntia do Pórtico do Panteon de Roma, da Jônica do Templo de Eliseu, da Dórica Grega do Templo de Minerva, e da Dórica Romana do Teatro de Marcelo. Perfil do fecho do arco de Tito, em Roma. Duas cornijas antigas do Palácio dos Imperadores Romanos. Florão de almofada

de porta. Cornija do Palácio Strozzi, em Florença. Plano da Cidadela de Atenas. Pedestal e base da Ordem Coríntia. Estudos expostos em 1829. *Miguel Francisco de Sousa,* — Plano, Elevação geometral e Corte de uma Capela sepulcral. Cornija e Base do pedestal da Coluna de Trajano. Altar Mor do Templo da Fortuna. Cornija arquitravada do XV Século. Estudos expostos no ano de 1829. *Frederico Guilherme Briggs,* — Detalhes do pedestal da Coluna Trajana. Ditos das Ordens Dórica Romana e Dórica Grega. Fachada de um Templo Grego. Detalhes de um Capitel Coríntio. Plano e detalhes de um Templo Jônico. *Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive,* — Vinte desenhos copiados dos do Professor. *Carlos Luiz do Nascimento,* — Seis desenhos copiados dos do Professor. *José Correia de Lima,* — Seis desenhos copiados do Professor. Cornija do Pedestal da Coluna Trajana. Altar principal da Ordem Dórica no Templo da Fortuna em Praeneste, perto de Roma. Detalhes do Entablamento do Pórtico de um dos Ágora, ou Mercado Público em Atenas. Corte de uma Gruta no Palácio de Caprarola. Plano de uma Basílica em Roma. Plano de um Templo Jônico nas bordas de Ilyssus. Plano do Pórtico de um dos Ágora em Atenas. E, *Joaquim Francisco Pereira,* — Dez desenhos.

Os trabalhos de Escultura não foram poucos, muito embora a respectiva aula só tivesse começado a sua atividade em Outubro daquele ano, sob a direção do Professor João Joaquim Alão. Os expositores foram os seus discípulos: *José Jorge Duarte,* — Cabeça de um menino (copiada dos gessos da galeria da Aula), e Mão de homem. *Xisto Antônio Pires,* — Mão de mulher, Pé copiado de Bernino, e Pé de mulher. *Cândido Mateus Farias,* — Braço de menino, Mão de homem e Pé de mulher. *Manuel Ferreira Lagos,* — Mão de mulher e Braço de menino. Por fim, *Manuel de Araujo Porto-alegre,* — que apresenta um único trabalho: Pé esquerdo do Laocoonte, em ponto grande.

Tendo De Bret partido para a Europa, em 1831, não teve lugar, naquele ano, a exposição escolar. Com alternativas, essa situação durou dois lustros, visto como somente em Dezembro de 1840, é que tinha realização a primeira verdadeira mostra de arte efetuada em nosso país. Deixava de ser, pois, uma exibição puramente escolar para tornar-se pública. Daí a sua denominação: *1.ª Exposição Geral de Belas Artes.* Nela ocuparam lugar de relevo as seguintes obras: a composição *Morte de Camões,* de Claude-Joseph Barandier; as *Paisagens,* de Augusto Muller e de Abraham-Louis Buvelot; os *Retratos* de José Correia de Lima; e o baixo relevo *Lealdade de Amador Bueno,* de Zéphirin Ferrez. Correia de Lima e Muller receberam, como recompensa, medalhas de ouro.

Na 2.ª *Exposição Geral de Belas Artes*, efetuada em Dezembro de 1841, se destacavam os trabalhos: do Arquiteto Grandjean de Montigny, com o *Projeto de Biblioteca Nacional;* dos Pintores Louis-Auguste Moreau, com o quadro *Rancho dos Mineiros*, José Correia de Lima, com a tela *Magnanimidade de Vieira*, e Manuel Joaquim de Melo Côrte Real. Moreau e Côrte Real, recebem, como recompensa, a Medalha de Ouro, e Correia de Lima é agraciado com o Hábito (Cavaleiro) da Ordem de Cristo.

Em 1842, a 3.ª *Exposição Geral de Belas Artes* tem lugar na época prefixada, ocupando lugar de destaque os pintores: François-René Moreau, recompensado, com o Hábito de Cristo, pelo seu quadro *A Sagração de S. M. D. Pedro II;* Augusto Muller, com o Hábito da Rosa, pela tela *Jugurta na prisão;* e Louis Constant Bellisle, que recebeu uma Medalha de Ouro, pelos seus *Retratos.*

Na 4.ª *Exposição Geral*, realizada em 1843, as produções pictoriais mais importantes são as dos artistas: Manuel Joaquim de Melo Côrte Real, que apresenta quadros históricos; João Maximiano Mafra, Claude-Joseph Barandier, Luiggi Stalloni e Augusto Muller, que exibem retratos, dentre os quais o melhor é o de Grandjean de Montigny, feito pelo último mencionado; José dos Reis Carvalho, expositor de natureza morta; Abraham-Louis Buvelot e H. C. Flagg, Tenente da Armada Norte-Americana, que expõem paisagens; e, Alessandro Cicarelli, que figura com um quadro de cena militar e uma natureza.

Os escultores que se destacam, são: Fernando Pettrich, com a estátua *Caridade*, uma cabeça de Cristo e os bustos do Mordomo da Casa Imperial Paulo Barbosa da Silva e dos Drs. Guido, Merola e Samuel; Honorato Manuel de Lima, com dois bustos; José da Silva Santos, com o busto do Ministro do Império José Antônio da Silva Maia; e Marcos Ferrez, com o busto do Visconde de Olinda, depois Marquês do mesmo título.

Os arquitetos que expuseram, foram somente dois: Grandjean de Montigny e Carlos Zucchi. Grandjean apresenta a vista interior de uma Biblioteca. Manuel de Araujo Porto-alegre, que era um dos poucos críticos de arte que então existiam no Rio de Janeiro, analisou o trabalho da seguinte forma: "*Este belo debuxo é uma obra primorosa; feito à maneira dos arquitetos, tem uma pureza de formas, uma riqueza de ornatos e uma harmonia de linhas que provam exuberantemente a delicadeza de um dos maiores desenhadores que saiu da escola dos Srs. Percier e Fontaine. Feliz o mortal que na idade do Sr. Grandjean pode conservar uma mão tão firme, e uma frescura de*

colorido e ligeireza de toque como se observa naquele debuxo: os desvios que o autor apresenta da sua planta são causados por não querer mascarar com um intercolúnio o rico anfiteatro do fundo da biblioteca". Por sua vez, Zucchi exibe: um arco triunfal, concepção de monumento a ser colocado no Campo de Santa Ana; o monumento fúnebre à memória dos beneméritos da Confederação Argentina; o interior de uma sala em estilo Lombardo; as plantas e a elevação da casa e tribunal de comércio de Montevidéu; molhe e cais novo da mesma Cidade; e um hospital geral para ambos os sexos.

No ano de 1844, tem realização a *5.ª Exposição Geral de Belas Artes*. Dentre os concorrentes, destacaram-se: a Sra. Gros de Prangey, Paul de Goslin, Abraham-Louis Buvelot, Claude-Joseph Barandier, Louis-Auguste Moreau, Ari Scheffer e Rafael Mendes de Carvalho. Todos, pintores.

À *6.ª Exposição*, efetuada em 1845, concorrem, entre muitos artistas: Johan Moritz Rugendas, com explêndidos quadros representando a natureza brasileira; José Correia de Lima, com excelente *Retrato do Imperador;* P. G. Bertichem e Carlos Luiz do Nascimento, que são galardoados com a Medalha de Ouro.

A *Exposição Geral* do ano de 1846, que foi a 7.ª realizada, tendo sido inaugurada a 7 de Dezembro, permite que o público aprecie os trabalhos expostos por François-René Moreau, Abraham-Louis Buvelot, Augusto Muller, José Correia de Lima e Grandjean de Montigny.

Com a *8.ª Exposição*, os nomes de François-René Moreau e Claude-Joseph Barandier são novamente postos em foco. Ao lado deles surgem dois novos nomes: Jules Le Chevrel e Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin.

Não tendo sido realizada a Exposição em 1848, houve em 1849 dois certamens. O primeiro, em Março, correspondente a 1848, e o outro em Dezembro. Na Exposição de Março, ou *9.ª Exposição*, ocuparam os primeiros lugares José Correia de Lima, José dos Reis Carvalho, Francisco Ferreira Serpa e Ferdinando Krumholtz. Na Exposição de 8 de Dezembro, ou *10.ª Exposição Geral*, destacaram-se Jules Le Chevrel, François-René Moreau e Jean Baptiste Borely. Entretanto, os trabalhos de Grandjean de Montigny: o Pórtico do Panteon de Agripa e a Fachada do Propileu da Acrópole —, eram severamente criticados por Manuel de Araujo Porto-alegre, que os julgava feitos arbitrariamente e fora das tradições arqueológicas.

No ano em que Grandjean de Montigny entrega sua alma ao Criador, efetua-se a *11.ª Exposição Geral de Belas Artes*. É inaugurada a 7 de Dezembro. Todos os artistas que nela se destacam são

nomes conhecidos: os Pintores José Correia Lima, Jules Le Chevrel, Ferdinando Krumholtz e o Arquiteto Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive.

2) A EVOLUÇÃO DA ARTE BRASILEIRA

A PINTURA — A GRAVURA — A ESCULTURA — O DESENHO E A LITOGRAFIA — A CALIGRAFIA.

A PINTURA

No primeiro Reinado do Império, tem lugar de destaque Henrique José da Silva e o já referido Francisco Pedro do Amaral.

Henrique José da Silva, artista pintor português, discípulo de Pedro Alexandrino, viera em 1820 de Lisboa para o Rio de Janeiro afim de obter um despacho para seu filho. Aproveitando sua presença aquí, Francisco Bento Maria Targini, Barão de São Lourenço, o convidou a fazer as chapas necessárias para ilustrar a sua tradução da obra *Ensaio sobre a Crítica*, de Alexandre Pope. E isso ocorria porque Silva tambem era gravador. Tão bem se desincumbiu da encomenda que Tomaz Antônio de Vilanova Portugal o convidou a permanecer no Brasil oferecendo-lhe a Cadeira de Desenho, criada pelo Decreto de 12 de Outubro de 1820, bem como a direção da Academia, vaga desde a morte de Lebreton. Como pintor, Silva fez em Lisboa os retratos de Bocage e dos Marechais Wellington e Beresford. Sabe-se que alí tambem pintou muitos quadros de assuntos sagrados. O Museu Nacional de Belas Artes possue, de sua autoria, um *Retrato de D. Pedro I*, o *Retrato do Senador Rodrigues de Carvalho* e *A Virgem com menino Jesus ao colo*. O historiador Francisco Marques dos Santos é o possuidor da *Alegoria ao restabelecimento de D. Pedro I, de um tombo de cavalo ocorrido, em 1823, próximo à Quinta da Boa Vista*. E a Secção de Estampas da Biblioteca Nacional tem diversos desenhos desse artista de verdade.

Mas, é no segundo Reinado que fulguram os filhos espirituais da benemérita coorte de Artistas Franceses. Manuel de Araujo Portoalegre, Simplício Rodrigues de Sá ou da Silva, José de Cristo Moreira, José da Silva e Arruda, Afonso Falcoz, Rafael Mendes de Carvalho, Francisco Antônio Neri, José Correia de Lima, Augusto Muller, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, João Maximiano Mafra, José dos Reis Carvalho, Manuel Joaquim de Melo Côrte Real, Poluceno Pereira da Silva Manuel, Joaquim da Rocha Fragoso e Agostinho

José da Mota —, honram a pintura nas suas mais diversas modalidades.

Manuel de Araujo Porto-alegre, notavel figura nacional, cuja personalidade, capaz e multiforme, é estudada quando tratamos dos discípulos de arquitetura de Grandjean, deixou, como pintor, uma obra bem maior do que se julga e não desprovida de valor. Lutando sempre com as maiores dificuldades, invejado por muitos, expoliado por não poucos, e tendo sempre que subdividir-se entre mil tarefas e encargos, não poderia fazer mais e melhor. Faltou-lhe a tranquilidade de espírito e a estabilidade. Por isso mesmo é notabilíssimo o que fez em todos os setores da atividade e do pensamento. Foi *Pintor da Imperial Câmara,* executou os trabalhos decorativos para a Coroação, Sagração e Aclamação de D. Pedro II, para o casamento do mesmo e para o batisado dos Príncipes D. Afonso e D. Pedro, e deixou os seguintes quadros e painéis: *A Ceia* (Santa Casa de Misericórdia), retratos de: D. Rosa Avondano, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Januário da Cunha Barbosa, Cândido José de Araujo Viana, Evaristo Ferreira da Veiga e de *Garret no cerco do Porto* — duas Paisagens Italianas, a *Passagem do Mar Vermelho, Hércules na fogueira, Cristo no momento do Consumatum est, Paisagem* (do Museu), *Grota* (idem), *O Imperador D. Pedro I entregando o Decreto de reforma da Faculdade de Medicina, Retrato de D. Pedro I, Coroação de D. Pedro II* (inacabado, existente no Instituto Histórico), bem como os que figuraram nas exposições de 1829 e 1830. Na qualidade de cenógrafo fez o pano de boca e os cenários inaugurados em a noite — 7 de Setembro de 1839 — da reabertura do então denominado de *Teatro S. Pedro de Alcântara.* E, como desenhista, traçou os figurinos do nosso 2.º Imperador, para as solenidades Imperiais consequentes à maioridade.

Simplício Rodrigues de Sá (ou da Silva), natural de Lisboa, artista de valor como retratista, exerceu o importante cargo de *Pintor da Real Câmara* e depois, de *Imperial Câmara.* Coube-lhe, em virtude dessas funções ser professor de Desenho da Rainha de Portugal (D. Maria II), das Infantas, irmãs da mesma, de D. Pedro II e das Princesas Imperiais. Foi substituto de Pintura Histórica e Professor de Desenho da Academia, na vaga aberta com o falecimento de Henrique José da Silva. São, de sua autoria: inúmeros retratos de D. Pedro I, inclusive o existente no Convento de Santo Antônio; o quadro a óleo que está na Casa dos Expostos, representando D. Pedro I e D. Leopoldina; o *Retrato do Bemfeitor Rodrigues dos Santos,* na Santa Casa de Misericórdia; o *Retrato do Marquês de Inhambupe,* e a curiosa tela *O Irmão Pedinte,* do Museu Nacional de Belas Artes.

Compatriota do anterior, José de Cristo Moreira era excelente

paisagista, tendo sido Professor de Paisagem, Substituto de Desenho na Academia Real dos Guardas-Marinha e Professor efetivo da mesma Cadeira, na, depois, Academia Nacional e Imperial dos Guardas-Marinha. Substituiu, nesse cargo, ao presbitero e artista gravador Antônio do Carmo Pinto de Figueiredo.

José da Silva e Arruda, brasileiro, tendo especial predileção pela história natural, dedicou-se à pintura da flora e exerceu o cargo de Substituto de Paisagem da Academia, de que foi, tambem, Secretário, como sucessor de Luiz Rafael Soyé.

Especializado na pintura histórica, Afonso Falcoz exerceu, com proveito, o professorado de Desenho na Cidade de Porto Alegre. Ao voltar à França, sua terra natal, fez-se aluno do paisagista Coignet.

Rafael Mendes de Carvalho, de nacionalidade brasileira, foi — como se detalhou noutra página — o primeiro aluno da Academia mandado estudar no estrangeiro. De volta da Europa, dedicou-se à pintura de retratos e ao professorado de Desenho.

De Francisco Antônio Neri, já se disse que obteve o prêmio de viagem. Era pintor de gênero, de história e retratista. Chegou a exercer o professorado na Academia das Belas Artes. A sua técnica e o seu valor podem ser apreciados: no *Retrato do Cavaleiro Minardi*, do Museu de Belas Artes —; no quadro *Salomé com a cabeça de São João* (cópia de Rafael) e na tela *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filotetes*, cópia feita, como a anterior, em Roma. Ambas se acham no depósito da Escola Nacional de Belas Artes.

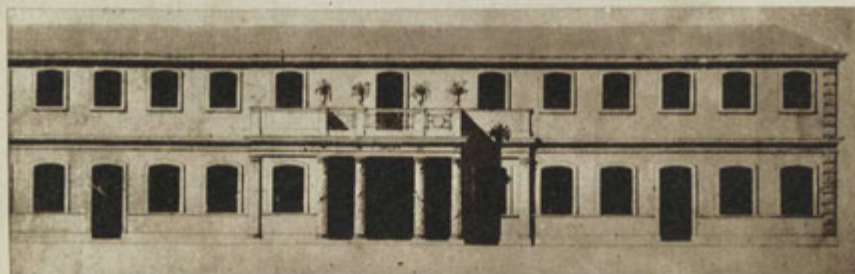
O compatrício José Correia de Lima, exerceu o cargo de Substituto de Pintura Histórica e, depois, o de Professor da mesma disciplina. Com essa última nomeação, coube-lhe substituir ao insigne De Bret.

Augusto Muller, nascido em Baden, foi educado no Brasil, tendo sido um dos mais distintos alunos de De Bret. Foi premiado em diversas exposições. Forte na paisagem, tambem era exímio no retrato, como são provas os retratos a óleo de Zéphirin Ferrez, de D. Carolina Chevalier Ferrez, e de Grandjean de Montigny, existente na Escola Nacional de Belas Artes e reproduzido no frontispício deste livro. Após concurso foi nomeado, em 1835, Substituto da Cadeira de Paisagem. Em 1851, viria a exercer o cargo de Catedrático, vago pela aposentadoria de Felix Emílio Taunay. Os trabalhos que lhe consagram o nome são os acima citados e os denominados: *Jugurta na Prisão*, *Paisagem* e *Retrato de Manuel Correia dos Santos, Mestre de Sumaca*. Era irmão de Guilherme Muller. Deixou, como aluno de valor, o pintor Antônio Araujo de Sousa Lobo.

O brasileiro Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, depois de ter estudado Arquitetura concomitantemente com a Pintura, acabou

Edifício da Rua do Catete n.º 221, projetado por Grandjean de Montigny. Inspirado no Renascimento italiano, foi, com o seu semelhante da Rua Correia Dutra, dos primeiros a possuir vasto terraço.

Corpo central da fachada da Biblioteca Imperial, projetada no Reinado de D. Pedro II, por Grandjean de Montigny.

(Galeria de Arquitetura da Escola de Belas Artes).

FACHADA EXECUTADA POR GRANDJEAN. SERA A DE UM EDUCANDARIO?

dedicando-se a esta última arte. Era pintor de retrato, de gênero, de história e cenógrafo. Na Academia, onde aprendeu pintura com De Bret, teve a iniciativa de realizar uma exposição de seus trabalhos. Foi Professor Substituto de Desenho e Catedrático de Pintura Histórica. *Interior de um cárcere*, é o quadro que o representa no Museu de Belas Artes.

João Maximiano Mafra, distinto brasileiro, que foi Professor de Desenho de Ornatos e dedicado Secretário da Academia das Belas Artes, deixou um notavel retrato de D. Pedro II, de corpo quase inteiro, em trajes de Côrte, que é verdadeiramente uma obra prima. Acha-se no depósito do Museu de Belas Artes.

Carlos Luiz do Nascimento, foi excelente conservador e restaurador da pinacoteca, e deixou algumas obras, como os medalhões do zimbório da Santa Casa de Misericórdia.

Pernambucano, Joaquim Inácio da Costa Miranda aquí se impôs, chegando ao carpo de Professor de Desenho da Academia.

Manuel Joaquim de Melo Côrte Real foi nomeado, depois de prestar concurso, para o cargo de Substituto de Desenho Figurado. Depois, ascende ao lugar de Catedrático. O quadro *Nóbrega e seus companheiros*, do Museu de Belas Artes, atesta o seu valor.

Poluceno Pereira da Silva Manuel, foi retratista e Professor de Desenho do Imperial Colégio de Pedro Segundo. É autor de um excelente *Retrato de D. Pedro II*, ainda pela casa dos quarenta, fardado de Almirante. Esse trabalho é uma exceção nesse gênero, pois o artista era mais desenhista do que retratista. O que caracterizava a sua personalidade era o labor sem descanço.

Um bom retratista, era Joaquim da Rocha Fragoso, que deixou, entre outras obras, o *Retrato do Conde de Bomfim* e o *Retrato de Francisco de Pádua*.

Brasileiro como os tres anteriores, Agostinho José da Mota, notabilíssimo paisagista, tambem se destacou como excelente pintor de natureza morta, bom retratista e grande conhecedor do desenho. Foi aluno laureado da Academia, onde exerceu os cargos de Professor de Desenho Figurado e de Paisagem. Reunia o talento à vocação. Deixou numerosas obras de alto valor, como a bela *Vista de Roma*, a bem feita *Paisagem Italiana*, a curiosa *Vista da Fábrica do Sr. Dr. Capanema junto à estrada de Petrópolis*, e os inexcediveis quadros de flores e frutos: *Orquídeas, Mamão e Melancia* e *Melão e Ananaz*. São, todas, obras que representam, brilhantemente, seu nome no Museu Nacional de Belas Artes.

Outros pintores, brasileiros ou educados no Brasil, daquela época foram: Francisco de Sousa Lobo, João Clímaco, Augusto Cesar Goulart, Frederico Guilherme Briggs, Antônio Pinheiro de Aguiar, Gui-

lherme Muller, Marcos José Pereira, Paulo José Freire, Manuel Antônio Gonçalves Vilela, Virginius Alves Brito, Joaquim Ramos de Azevedo, Francisco Ferreira Serpa, João Caetano Ribeiro, Mendes das Neves e Gomes Jardim.

A técnica dos artistas nacionais sofreu a influência da orientação aquí implantada pelos mestres da Missão, ou seja, maior correção no desenho, melhor composição, mais ousadia no colorido e melhor aplicação das tintas, mais completo conhecimento da perspectiva, do claro-escuro e das sombras e maior expressão nas figuras. Por sua vez, as antigas fontes de inspiração — históricas, mitológicas e religiosas — foram ampliadas, pelo estudo do nú, da anatomia, da natureza morta, da marinha e da paisagem.

Sendo os Paises Baixos aqueles onde a pintura de paisagens teve os seus primeiros cultores, estranha não parecerá a excelência dos paisagistas Franx Post, Zacarias Wagner e A. Van den AEckhout, que vieram ao Brasil acompanhando o brilhante séquito do Príncipe Maurício de Nassau. A eles cabe a honra de serem os primeiros intérpretes da natureza brasileira.

Nos tempos coloniais, a paisagem é relegada a servir como fundo de cenas religiosas, praticando, desta sorte, os artistas de então, aquilo que fizeram os pintores da primitiva renascença italiana. Frei Solano escapa a essa regra, estudando a natureza com proficiência nos desenhos feitos para ilustrar a *Flora Fluminense*, de Frei Conceição Veloso. Depois, os estudos paisagísticos se valorizam com os trabalhos de De Bret, Rugendas e Príncipe Adalberto da Prússia e com a sua inclusão nos atlas e livros dos cientistas Pohl, Spix, Martius e Neuwied.

Nicolas-Antoine Taunay, com fecunda atividade, desperta a atenção sobre a paisagem brasileira, até que Felix-Emile Taunay — único discípulo que deixara no Brasil — recolhe o fruto do seu sacerdócio com a consagração de ter sido o fundador da escola de paisagistas brasileiros.

Felix-Emile teve grande destaque no meio artístico da Capital do Império. Homem de vasta ilustração, escreveu poemas e poemetos, traduziu para o francês odes dos antigos e o livro *Inocência* de seu filho o Visconde de Taunay, e organizou interessantes e valiosas memórias. Foi professor de Francês, Literatura e Grego de D. Pedro II e de suas irmãs. Dedicado aos estudos de urbanotécnica, lançou excelentes idéias e indicações. Na qualidade de urbanista fez a Estrada Nova da Cascatinha (na Tijuca) e construiu, com a colaboração do Arquiteto Job Jesuino de Alcântara, a ponte monumental sobre o Rio Maracanã. Foi, como já se evidenciou em linhas anteriores, Professor de Paisagem e Diretor da Academia. Sua ação e esforço, nesses dois

importantes postos, foi fecunda e infatigavel. Coube-lhe, outrossim, organizar, pela primeira vez, um panorama do Rio de Janeiro, que alcançou grande sucesso quando exposto na Cidade de Paris, em 1824. É com ele que Vitor Meireles aprende esse gênero de trabalho pictorial, o que lhe permite organizar dois outros panoramas: um sucessivamente exibido, de 1887 a 1889, em Bruxelas, Paris e Rio de Janeiro, e o outro, nesta mesma Cidade, em 1900. São de sua autoria, as seguintes telas do Museu de Belas Artes: *Retrato de D. Pedro II, adolescente; O Caçador e a Onça, Vista da Mãe Dágua, Descoberta das Águas Termais de Piratininga* e *Morte de Turenne.* Na Europa existem, em diversas galerias, os seus quadros denominados: *Cora e Alice, O Rei Arto e o Bardo, Fingal enterrando o neto, Vista da Praia D. Manuel* e *A Cascata da Tijuca.*

Roberto Ferreira da Silva, pintor e desenhista emérito, discípulo da *Escola do nú*, de Lisboa, Major de Engenheiros, professor suplente de Desenho da Academia Militar do Rio, autor de um tratado de desenho, paisagem e perspectiva aqui editado em 1818, segue as pégadas dos Taunay. Tendo criado a sua *maneira*, como notavel paisagista que era, ele deixou uma belissima coleção de vistas desta Capital, bem como desenhos dos Palácios Reais — Paço e São Cristovão — gravados por Paula.

Outro artista notavel e quase esquecido foi Luiz Pedro Lécor — neto do General — pintor português, que serviu no exército do Brasil de 1820 a 1837. Foi desenhista do Arquivo Militar, retratista, aquarelista, miniaturista e exímio cartógrafo. Fez quadros históricos, dedicou-se à paisagem, reproduziu de maneira inexcedivel as orquídeas brasileiras e organizou numerosos e interessantes uniformes militares. Deixou opulentíssima bagagem artística.

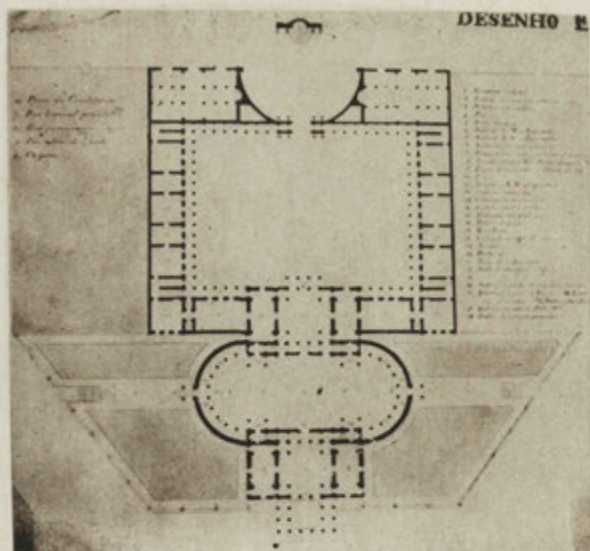
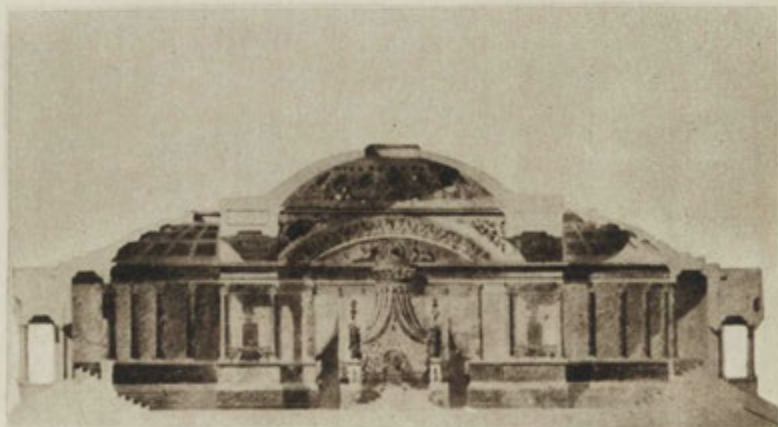
Os artistas franceses domiciliados na Capital do Império, não eram, outrossim, em pequeno número, nem desprovidos de mérito.

Assim, Armand Julien Pallière, natural de Bordeaux, filho de um pintor e gravador daquela Cidade: Jean Pallière, era desenhista, litógrafo, retratista, decorador e aquarelista. Veio para o Brasil no séquito da Arquiduquesa D. Leopoldina. Consagrado em sua terra natal com o quadro *Sacre de Monseigneur de Trelissac*, existente no Museu da Cidade natal; conhecido pelos quadros expostos nos *Salons* de Paris de 1808, 1810 e 1814; membro das Academias de Belas Artes da França, Bélgica e Holanda; — ele haveria de impôr-se, pelo seu mérito, no Rio de Janeiro. Chegou, assim, a ser Professor da Academia Militar e, como tal, Capitão Graduado do Imperial Corpo de Engenheiros, e *Pintor da Imperial Câmara.* É o autor do primeiro projeto das insígnias da Imperial Ordem do Cruzeiro. Mereceu ser condecorado com a Ordem da Rosa. Dos seus trabalhos se destaca, por

ter mais relação com este livro, o quadro a óleo representando sua mulher dando banho ao filho, rodeada de serviçais negros, na varanda de um solar.

Tambem um discípulo de Antoine-Jean Gros, Barão Gros, haveria de vir ao Brasil. Esse era François-René Moreau. O discípulo honrou o mestre. Pintor histórico e retratista, aquí deixou valiosas obras, como o grande quadro *Proclamação da Independência do Brasil* e um bem feito *Retrato de menina*, ambos pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes. Seu irmão Louis-Auguste Moreau, não voltou à França. Artista de mérito, bastante produziu. *O Retrato da atriz Lagrange*, que pode ser visto no Museu, é a sua obra prima. Fez todas as figuras do album *Rio de Janeiro e seus arredores*, organizado em 1845 com o seu colega Abraham-Louis Buvelot.

Não menos valiosos pintores de retrato, foram: Jean-Baptiste Borely, introdutor, no Brasil, da pintura a pastel e autor, entre outras obras, dos retratos do Conselheiro Tomaz Gomes dos Santos e do Reitor do Imperial Colégio de Pedro Segundo, Dr. Joaquim Caetano da Silva; Louis Constant Bellisle, que bastante aparecia nas Exposições Gerais; Claude-Joseph Barandier, de grande prestígio e valor, autor do expressivo *Retrato do Marechal Lázaro José Rodrigues*, que está no Museu; Jules Le Chevrel, excelente artista, homem de nobilíssimo carater, dedicado professor de Desenho da Academia, autor da magistral *Cena Campestre* e da notavel composição *Últimos momentos de Busy d'Amboise*, existentes no Museu Nacional de Belas Artes; Edouard Rivière, discípulo da Escola de Belas Artes de Paris, medalhista da Academia de Nantes, professor de Desenho; Charles-Philippe Garçon Rivière, Capitão de Engenheiros e professor de Desenho; Jean-Philippe Goulu, autor de retratos do Príncipe Real e das Infantas, com grande renome na Argentina, onde viveu pintando excelentes retratos de damas portenhas; Alphonse Diemer, dedicado a ensinar pintura e desenho; e os conhecidos pelos sobrenomes, tão somente, como Girard, Morand e Duprat.

Outro notabilissimo artista, foi Raymond-Auguste Quinsac Monvoison. Paisagista e retratista, condiscípulo de Delacroix, Prêmio de Roma em 1822, fez obras magistrais, como: *La Séance du 9 — Thermidor*, *Charles IX à ses derniers moments* (que se acha no Museu de Montpellier) e *Exaltation de Sixte — Quint* (que escreve no Museu do Luxemburgo). Quando chegou ao Brasil, já era um nome consagrado. Depois de aquí ter estado por pouco tempo, mas onde foi galardoado com a Ordem do Cruzeiro, partiu para Argentina, que percorreu, executando muitos e valiosos quadros. Transportando-se para o Chile, onde viveu durante quinze anos, tornou-se, em Santiago, o retratista dos ilustres homens e das mais belas e aristocráticas damas.

Projeto (planta) do Palácio para o "Senado do Império do Brasil", de autoria de Grandjean de Montigny. (Galeria de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes).

Projeto (secção) do Palácio para o "Senado do Império do Brasil", de autoria de Grandjean de Montigny.
(Galeria de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes).

O Largo do Paço e o Mercado da Candelária, projetado por Grandjean de Montigny. Litografia de P. Bertichem. Esta e as demais estampas litografadas pelo mesmo pertencem ao album "Rio de Janeiro e seus arredores", impresso na Litografia Imperial de Rensburg.

A segunda *Praça do Comércio,* à Rua Direita, tambem devida a Grandjean de Montigny. É o local ocupado, atualmente, pelo Banco do Brasil. Litografia de P. Bertichem.

Muito conhecido se tornou, no meio Carioca, o pintor e reparador de quadros Paul de Goslin, que frequentemente anunciava nos jornais. No ano de 1838, expôs na Praça do Comércio um quadro: *Homem do Chapéu de Chuva, "cuja semelhança era tal* — dizia — *que muitas pessoas confessaram que não podia ser mais perfeita*".

Miniaturista notavel, foi Eugène-Hubert de la Michellerie, autor de uma planta da parte Norte da Cidade, litografada, em 1831, por Steinmann & Cia. Na decoração pictórica destacou-se o artista Boucher, prestimoso auxiliar de De Bret nos trabalhos de cenografia. Como marinhista, A. Mayer foi um digno predecessor de Eduardo de Martino. E Jean-Theodor Descourtilz, desenhista e naturalista do Museu Nacional, ocupou lugar de destaque com a valiosa obra que organizou sobre as aves e pássaros do Brasil.

Junto a tantos homens, não faz figura mediocre a Sra. Gros de Prangey, pintora francesa, especialista em trabalhos a pastel.

Ao lado dos artistas franceses se destacavam os italianos Corelli, Cicarelli, Fasciotti, Stalloni e Fachinetti. Retratista e pintor histórico, Corelli mantinha em seu *atelier* uma exposição de quadros. Alessandro Cicarelli, tambem dedicado à feitura de retratos, concorria, com frequência, às Exposições Gerais, tendo obtido diversas premiações. O Museu de Belas Artes possue tres retratos de sua autoria, sendo dois dos Condes de Aljezur. Por sua vez, A. Fasciotti dedicava-se à pintura histórica, à execução de miniaturas e ao professorado de desenho. Luiggi Stalloni, Profesor Honorário da Academia de Nápoles, bom retratista, pouco se demorou no Rio de Janeiro, indo viver numa das Provincias do Sul do Império. Deixou, entretanto, uma bem feita vista *Interior da Capela de São Francisco*. E Nicola Antônio Facchinetti foi um paisagista cuja técnica excessivamente minuciosa o tornou inconfundivel, proporcionando-lhe uma grande popularidade. Extremamente operoso, trabalhando sempre ao ar livre, ele afirmou, com os seus incontaveis trabalhos, o seu alto valor. *Lagoa de Rodrigo de Freitas* —, é a tela que faz figurar seu nome no Museu de Belas Artes.

No gênero de retrato, foi figura de destaque o grande artista austríaco Ferdinando Krumholtz, Pintor Oficial da Côrte de Portugal. Vindo para o Brasil em 1845, no mesmo permaneceu dez anos, produzindo obras de grande relevo, como são: o *Retrato de Manuel de Araujo Porto-alegre*, verdadeira obra prima feita no ano de sua chegada; o *Retrato da Condessa de Iguassú*, outra maravilha; e o *Retrato de D. Pedro I do Brasil*, existente no Palácio do Belvedere, em Viena. Os dois primeiros pertencem ao Museu.

Portugal estava bem representado na pessoa de Tomaz de Almeida, artista dedicado aos assuntos históricos e sagrados, e ao re-

trato. Natural de Coimbra, foi em 1825 a Roma, como pensionista do Governo Português, afim de aperfeiçoar-se em pintura. Em 1849, aquí estava, mantendo um *Gabinete de Pintura*, onde expunha cópias de Carraci, Tintoretto, Júlio Romano, Rafael, Murillo, Il Guercino, Corregio, Guido Reni, Tiziano, Caravaggio, Domenichino —, e as suas próprias produções: *Nossa Senhora da Soledade, São José beijando o Menino Jesus, As tres Graças, Jesus Nazareno, Jesus com o coração na mão, D. Miguel a cavalo, Retrato de Pio IX* e *Cleópatra mordida pelo áspide*. Aquí executou os retratos do Conselheiro Paula Duarte e do Sr. Vicente Antônio da Costa.

Segundo importante e interessante revelação de Joaquim de Sousa Leão F.º, diplomata e esteta de grande sensibilidade —, aquí residiu, de Março a Junho de 1844, o eminente paisagista alemão Eduardo Hildebrandt. Ao viajar por todo o Mundo a expensas de Frederico Guilherme IV, da Alemanha, visitou em primeiro lugar o Brasil, onde conheceu em detalhe a Capital do Império, a Baía e Pernambuco. Trabalhador infatigavel, desenhou com muita arte e aquarelou com mestria cerca de duas centenas de trabalhos, estereotipando os tipos e os costumes, as paisagens terrestres e marítimas, os jardins, as plantas e as frutas, as habitações, praças e ruas, as capelas e os templos, as praias e a costa. Conhecedor da perspectiva, dominador dos contrastes, valorizador das brancuras excessivas das fachadas e das sombras projetadas, ele soube dar vida, côr local e calor às suas inexcediveis aquarelas. Mais de cincoenta pranchas relativas à Guanabara e à Cidade, e outras quinze peculiares aos arredores da mesma, formam a coleção carioca dos realistas e preciosos documentos de arte. Completa a série, um panorama geral, começando no Pão de Açúcar e terminando em Santa Cruz, estando o observador supostamente colocado na Ilha das Cobras. Somente a ousadia de fazer um trabalho dessa natureza em tão baixo ponto de vista — do qual nem por sombra se avista o Curato de Santa Cruz —, bastaria para consagrar a fiel observação e a riqueza de imaginação desse artista incontestavelmente grande, superior a quase todos os que naqueles tempos se perderam cheios de curiosidade, pela Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Por sua vez, o artista alemão Johann Moritz Rugendas, vindo para o Brasil em 1821 com a Missão Langsdorff, aqui se mantêm até 1825. Em 1845 volta novamente ao Rio de Janeiro, onde permanece até 1847. Desenhista exímio, excelente observador e trabalhador, percorreu grande parte do território brasileiro, reproduzindo as paisagens, a flora, os costumes, as cousas, os habitantes. E organiza, com o material coligido, a sua grande obra ilustrada *Malerische Reise*, traduzida para o francês por Mr. de Colbery, sob o título de *Voyage*

Pittoresque dans le Brésil. Alem de conter a descrição do Rio de Janeiro e do interior, a obra está ornada de gravuras de Victor Adam, segundo apontamentos de Rugendas e desenhos de Villeneuve e Sabatier. Foi reproduzida pela *Revista da Semana* e reeditada pela Livraria Martins, de São Paulo, como primeiro livro da série denominada de *Biblioteca Histórica Brasileira.* Alem do Brasil, Rugendas conheceu a Argentina, onde fez numerosos trabalhos, representando cenas campestres e gauchas da Província de Buenos Aires; esteve no Uruguai; percorreu o Chile, o Perú e a Bolívia; visitou muitas ilhas do Pacífico; e organizou no México um album idêntico ao que fez em relação ao Brasil.

O inglês G. Heaton, sócio de Rensburg, na conhecida oficina litográfica, deixa aos posteros a revelação de sua técnica como retratista, com o *Retrato do General Holandês Willeps,* personagem que parece aquí ter estado pois ostenta ao peito a Comenda do Cruzeiro.

Um holandês: Ari Scheffer, artista de grande valor — discípulo de Pierre Guerin, na França —, grande prêmio de pintura em Antuérpia, chama a atenção quando se apresenta à Exposição do ano de 1844. O seu esplêndido *Retrato da Princesa de Joinville,* atesta a sua arte.

E, Abraham-Louis Buvelot, suiço, discípulo de Arlaud, em Lausanne, muito concorre para difundir a pintura de paisagem, gênero em que era exímio. Fez as excelentes paisagens que figuram no curioso algum *Rio de Janeiro e seus arredores,* organizado com a colaboração de Louis-Auguste Moreau.

Na pintura de flores ninguem excedia a perícia, de um tal Martinho, trazido de Lisboa por Manuel da Costa, autor das decorações florais do Paço da Cidade, do Palácio de São Cristovão e da Fazenda de Santa Cruz —, e a de José Leandro de Carvalho, filho do grande artista de igual nome.

Seguindo o mesmo ritmo evolutivo, a cenografia mitológica do luso Manuel da Costa, do fluminense José Leandro de Carvalho, e do discípulo deste: Francisco Inácio de Araujo Lima, cede o lugar à simbólica dos brasileiros José Francisco Muzzi, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive e Manuel de Araujo Porto-alegre, e a destes, por sua vez, à decorativa do gaulês De Bret. Depois de 1850, é que aparecem outros cenógrafos: João Caetano Ribeiro e João Inácio da Silva Freitas, brasileiros; Calixto Taglibue e Sílvio Picozzi, italianos; e, Malivert e Olivier, franceses.

Aquele é o período no fim do qual começam a impor-se os pintores nacionais que pertenceram à geração que tem como incontestaveis chefes aos notaveis Vitor Meireles de Lima e Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

A GRAVURA

Paulo dos Santos Ferreira Souto e Romão Elói de Almeida, para aquí vindos de Lisboa — onde trabalharam na Régia Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária, do Arco do Cego —, foram os primeiros gravadores da *Impressão Régia*, onde tiveram como chefe ao notavel João Caetano Rivara, gravador português, discípulo de Francesco Bartolozzi, em Lisboa. Rivara e mais: Paula, gravador do Rei, distinto artista lisboeta, artífice de muitas moedas brasileiras e da coleção de vistas feitas por Roberto Ferreira da Silva; João José de Sousa, Tenente-Coronel de Engenheiros, Professor de Desenho da Academia Militar, desenhista habilíssimo, "*le premier graveur du Brésil*", segundo afirma Adrien Balbi —, autor de magníficos trabalhos, dentre os quais sobreleva notar a célebre coleção de retratos de homens notaveis do mundo; Braz Sinabaldi, a quem se atribue a gravação das Armas Reais; Joaquim José da Rocha, que abriu em madeira aquele brazão da Realeza; e Marques, artista de igual mérito que os anteriores —, dignificaram a gravura naquela nossa primeira oficina de impressão oficial.

Ao par dos gravadores desse importante estabelecimento podem figurar aqueles, de não menor merecimento, que pertenceram ao *Arquivo Militar:* Antônio do Carmo e Xavier de Brito. O primeiro, Antônio do Carmo Pinto de Figueiredo foi, alem de gravador, habil desenhista e professor de desenho. O segundo, Brigadeiro Joaquim Norberto Xavier de Brito, Comandante do Corpo de Engenheiros, era artista gravador e exerceu papel de destaque na direção, quer orientando a secção de gravura, quer propondo ao Governo, em 1824, a aquisição de uma oficina litográfica e o contrato de um profissional estrangeiro para montá-la e dirigí-la.

E ao lado dos anteriores, podem ser citados dois profissionais de real capacidade: Roberto Elói da Silva e Claude Dondeleur, de nacionalidade francesa, estabelecido com oficina própria.

Com o exemplo dos trabalhos de Charles-Simon Pradier e os ensinamentos de Zéphirin Ferrez, o gôsto pela gravura — única arte aquí encontrada pela Missão em pleno viço — se desenvolve.

Aparecem outros profissionais e como os escultores tambem eram, frequentemente, gravadores, muitos artistas acumulam o exercício das duas artes. Aliás, para que a arte da gravura pudesse desenvolver-se, muito contribuiu a perícia da maioria dos artistas na arte do desenho, bem como a colaboração de desenhistas e pintores de valor.

São dessa geração, os gravadores: José da Silva Santos (tambem escultor), que foi Professor de Gravura de Medalhas da Academia,

tendo feito os modelos das medalhas da mesma, em 1852; João José da Silva Monteiro, 2.º Abridor da Casa da Moeda, e tambem, escultor; Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, premiado com a viagem à Europa, autor do baixo relevo *Perceu e Andromeda;* Antônio Antunes Teixeira, exercendo, tambem, a escultura; Antônio Boaventura; Ezequiel da Silva Santos, que fez o anverso da *Medalha do Nascimento de S. A. I. o Príncipe D. Afonso;* C. C. de Azevedo, 1.º Abridor da Casa da Moeda, autor da moeda de 6$400, em ouro, feita em 1833; T. J. da Silva Veiga, chefe da Oficina de Abrição da Casa da Moeda; João Luiz da Costa e Quintino José de Faria, da Oficina de Gravura da Casa da Moeda; e F. F. Paradela, perfeito gravador em talho doce da referida Oficina e autor de uma coleção de notas do Banco do Brasil.

Passada a metade do Século, tem destaque outros artistas da gravura: C. Leister, F. J. P. Carvalho, A. B. do N. Rangel e Joaquim José da Silva Guimarães.

A ESCULTURA

A escultura dos primeiros artistas fluminenses e mineiros que aquí trabalharam: Frei Agostinho de Jesus — exímio imaginário —, Frei Domingos da Conceição ou da Silva, Simão da Cunha e José da Conceição, autores dos primorosos lavores de São Bento; Gaspar Ribeiro, representado em Madrid por algumas de suas obras; Francisco Xavier e Martinho Pereira de Brito; Mestre Valentim — que foi toreuta, escultor e arquiteto — e dos seus discípulos: Simeão José de Nazaré, Florêncio Machado, José Carlos Pinto, Francisco de Paulo Borges, N. J. Gentil, e Braz Elói de Almeida; imaginário João Vermelho; M. J. Francisco de Carvalho, filiado à escola de Valentim; — é substituida pela técnica, perícia e composição que dimanam das obras de Auguste Taunay e de Marc Ferrez. Entretanto, eles trouxeram para o Brasil orientações diferentes. Ao passo que o primeiro vinha impregnado do academicismo de David, o segundo já o trazia mais atenuado, modificação essa devida à ação de Rude, de David d'Angers e de James Pradier, que procuraram abandonar a rigidez e secura peculiares às formas convencionais, fazendo obras de maior verismo, obras diretamente inspiradas em a natureza.

Sob esse ponto de vista, os trabalhos *pompiers* dos discípulos de Auguste Taunay são inferiores aos dos de Marc Ferrez, que denotam mais equilíbrio, boa anatomia e melhor expressão e graça. O busto, principalmente, nunca tinha sido tratado no Brasil com tanto perfeição e verdade. A *estátua,* propriamente dita, teve, da mesma forma, um grande impulso: pela ação dos irmãos Ferrez; pela vinda da es-

tátua pedestre de D. Pedro II, com trajes majestáticos, mas descoberto, feita na Itália, em 1830, pelo escultor Francesco Benaglia, discípulo de Canova; e pelos trabalhos que, a partir de 1850, fizeram o italiano Luiggi Giudice e o austríaco Fernando Pettrich.

Dos escultores da primeira fase do Brasil-Império, já ficou antes acentuada a ação de Marc e Zéphirin Ferrez. De João Joaquim Alão nada mais se sabe, alem do que ficou dito. Por sua vez, é completamente ignorada, até agora, a obra de José Jorge Duarte, Xisto Antônio Pires, Manuel Ferreira Lagos e Cândido Mateus Farias. Em compensação, consagrada ficou a perícia de João Joaquim Porto, considerado como um dos melhores artistas portugueses com residência no Rio de Janeiro.

Segue-se o grupo de profissionais oriundos da Academia. A primeira figura é a de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Professor de Estatuária, consagrado artista nacional, autor de obras do porte: das estátuas de Manuel Buarque de Macedo, de João Caetano dos Santos, de D. Pedro II (uma pedestre e outra equestre), de D. Pedro I e de José Bonifácio de Andrada (estas duas ligeiramente modificadas e usurpadas por Louis Rochet); dos bustos de Louis Rochet, Barão do Lavradio, Conselheiro Zacarias de Góis e Vasconcelos e Drs. Dias da Cruz e Pereira Rego. Dos seus discípulos, dois chegaram a ser notaveis: Rodolfo Bernardelli e Cândido Caetano de Almeida Reis.

Acompanham as pégadas de Chaves Pinheiro, os seus contemporâneos: Quirino Antônio Vieira e João Duarte de Morais, que — aliados a Severo da Silva Quaresma, discípulo de Pettrich —, foram os autores do baixo relevo do edificio do Cassino Fluminense (atual Automovel Clube), que representa "*o Gênio do Brasil* — personificado num indio — *presidindo as Musas*"; Francisco Elídio Pânfiro, Professor de Escultura da Academia, possuidor de boa técnica na execução de baixos relevos, dentre os quais se destaca o denominado *Endimião*, e autor de uma *Pequena cópia da estátua de Aquiles;* e Honorato Manuel de Lima, autor de notaveis bustos, Professor de Escultura de Ornatos da Academia.

Por sua vez, Luiggi Giudice, contribue muito para o progresso do ensino artístico, uma vez que inventara a massa plástica a que deu o nome de *plastilina*. Eximio no trabalho dos baixos e altos relevos, aqui fez obras, como as que decoram o tímpano do frontão da Santa Casa de Misericórdia, que atestam o seu incontestavel valor.

E, por fim, Fernando Pettrich, obteve grande sucesso, pois as suas obras, quase sempre em mármore, são magistrais. Dentre elas, devem ser destacadas: as cinco estátuas feitas para as Casas de Caridade mantidas pela Misericórdia; a estátua, em mármore, no tamanho natural, de D. Pedro II; a estátua do mesmo Imperador, colo-

cada no vestíbulo do antigo edifício da Biblioteca Nacional; a estátua de José Clemente Pereira, do Hospital de Alienados; a escultura intitulada *Caridade;* uma cabeça de Cristo, em mármore; as estátuas de Anchieta e de Frei Manuel de Jesus, da Santa Casa; e os bustos dos Srs. Paulo Barbosa da Silva, Mérola, Guido e Samuel.

O DESENHO E A LITOGRAFIA

Tendo sido aquela época uma das mais importantes sob os aspectos científico e artístico, porque inúmeros foram os viajantes, exploradores, cientistas e artistas que percorreram, exploraram e observaram o Brasil, claro é que haveriam de superabundar os desenhistas, litógrafos e gravadores, que reproduzissem em pranchas, albuns e livros, os aspectos naturais do Rio de Janeiro e dos arredores, os usos e costumes, o trabalho, as fainas agrícolas, as dansas e diversões, as solenidades e acontecimentos, as personagens e as figuras populares, a arquitetura e os monumentos, os jardins e praças, as paisagens e panoramas.

Dos desenhistas, propriamente ditos, que viveram no Rio de Janeiro, devem ser destacados: Boulanger, Risso, Steinmann, Abelée, Larée, Reis, Bertichem, Guimaraens, Martinet, Vidal, Ender, Chamberlain, Ousseley e Maria Graham.

Louis-Alexis Boulanger, que no Brasil passou a assinar-se Luiz Aleixo Boulanger, era homem de finíssima educação, muito ativo, dotado de ilustração, profundo conhecedor da arte litográfica, de que foi um dos inovadores no meio Carioca. Desenhista exímio, fez trabalhos muito belos e complexos, cheios de arabescos, numerosos timbres, cartões e letras, enorme quantidade de retratos e interessantes e bem compostos brasões, pois era profundo em heráldica. Exerceu os cargos de professor de caligrafia e de geografia dos Príncipes Imperiais, filhos de D. Pedro I, e foi, durante longos anos, Escrivão da Nobreza, cargo de grande importância naquela época.

Carlos Risso, desenhista e litógrafo, foi sócio de Boulanger na litografia L. A. Boulanger, Risso & Cia. É o autor dos retratos litografados do Príncipe Eugênio de Leuchtenberg, de Carlos Napoleão, da Imperatriz D. Amélia e D. Pedro I. Em 1830, partiu para o Sul do Continente, estabelecendo-se, com litografia, em Montevidéo e, depois, em Buenos Aires.

Por sua vez, o artista suiço João Steinmann, aqui chegado em 1825 para montar e dirigir a oficina de litografia do *Arquivo Militar*, ficou sendo o primeiro professor oficial de litografia no Brasil. Alem de litógrafo, era desenhista especializado em cartografia. Teve como auxiliares e discípulos, os soldados do 27.º Batalhão Estrangeiro, cha-

mados I. Néedergessas e K. Mohr, tres soldados da aula de Ensino Mútuo e o paisano Antônio Rodrigues de Araujo. Alí tambem trabalharam, como desenhista o Alferes Sebastião Carlos Abelée, que substituiu em 1830 — já no posto de Tenente — a Steinmann no cargo de Diretor, e Pedro Vitor Larée sucessor, por sua vez, de Abelée. Voltando Steinmann para a Europa, por haver findado o contrato, não se esqueceu do Brasil, publicando seis anos depois, na Basiléia, um excelente album de vistas e costumes, em litogravuras coloridas, intitulado: *Souvenirs de Rio de Janeiro.*

Tambem pertencia ao quadro do *Arquivo Militar,* o desenhista de alta estofa J. A. dos Reis.

Outro desenhista e litógrafo, P. G. Bertichem, tambem muito trabalhou, principalmente na organização do album *Rio de Janeiro e seus arredores,* editado em 1856, pela Oficina de Heaton & Rensburg, onde tinha como companheiros aos desenhistas e litógrafos A. L. Guimaraens e Alf. Martinet.

O oficial da Marinha Britânica Emeric Essex Vidal ficou conhecido pelas interessantes vistas aquareladas que fez de diversos pontos dos arrabaldes da Cidade. Algumas são reproduzidas neste livro. O mesmo fez em Buenos Aires, onde o colecionador Gonzalez Garaño possue alguns interessantes exemplares.

Theodor Ender, vindo no séquito da Arquiduquesa D. Leopoldina era desenhista e aquarelista de grande valor. Amava fazer minúsculos desenhos, que assombram pela perfeição dos detalhes, delicadeza da aguada e incomparavel perspectiva. A Secção de Estampas da Biblioteca Nacional possue, de sua autoria, um album repleto de trabalhos desse gênero, reproduzindo todos os aspectos e vistas observadas na viagem da Europa ao Rio de Janeiro, bem como paisagens, até hoje inéditas, da Capital do Império.

O Barão Planitz, que tambem era pintor, dedicava-se ao desenho, deixando uma excelente vista do Mosteiro de São Bento, que ilustra o artigo de A. F. Dutra e Melo publicado na *Minerva Brasiliense,* sob o título de: *Belas Artes. Mosteiro de N. S. do Monserrate do Rio de Janeiro, da Ordem do Patriarca São Bento.*

O tenente Chamberlain, filho do Consul da Inglaterra Henry Chamberlain, deixou não menos valiosos trabalhos em seu curioso e, hoje, bem raro album. Mas, não inferiores à deste são as vistas aquareladas feitas, primorosamente, pelo diplomata, W. G. Ousseley, e reproduzidas em sua obra *Views in South America.*

Maria Graham tambem desenha, para sua obra, interessantes vistas, dentre as quais se destacam a que reproduz a casa de Hogendorp e a que representa o Vale das Laranjeiras.

Outros desenhistas, dedicados a reproduzir a natureza brasileira,

Quadro atribuido a Grandjean de Montigny. Representa uma *loggia* de carater rafaelesco. (Coleção Marques dos Santos).

Quadro atribuido a Grandjean de Montigny. Representa diversos pórticos gregos, rodeando um *compluvium* romano. (Coleção Marques dos Santos).

Trabalho de reconstituição do Templo de Júpiter Stator, aquarelado, do arquiteto Antônio Batista da Rocha, discípulo de Grandjean de Montigny, primeiro aluno brasileiro que obteve, em concurso, o prêmio de viagem à Europa (1845) e substituto de seu mestre na cátedra de Arquitetura.

Composição de Pinto Aleixo, discípulo de Grandjean de Montigny, inspirada no "Pantheon" de Roma.

foram: T. Sydenham Esqr, Wilhelm Thermin, H. Lewis, Kretschmar, Adrien-Aimé Taunay, Hércules Florence, Alexander Caldleugh, e o francês Fremont.

A valiosa Coleção da Secção de Estampas da Bibloteca Nacional fornece, ao curioso ou ao estudioso, interessantes estampas, litografias e águas tintas referentes a aspectos do Rio de Janeiro, no período compreendido entre 1816 e 1850.

De Bret é representado por dois curiosíssimos trabalhos. Um é intitulado: *Ceremônia da Faustíssima Aclamação de S. M. O Senhor D. João VI. Rei do Reino Unido de Portugal e do Brasil, e Algarves. Celebrada no Rio de Janeiro em 6 de Fevereiro de 1818.* O outro, tem por título: *Solene Desembarque de S. A. R. a S. D. Leopoldina Carolina Josefa, Princesa Real do Reino Unido de Portugal, Brasil, e Algarves, no Rio de Janeiro a 6 de Novembro de 1817.* Os dois trabalhos são águas-fortes, sendo que o segundo tem a valiosa declaração, na margem inferior e à esquerda, de que foi gravado por De Bret.

De Hippolythe Taunay existem as seguintes não menos interessantes litografias: *Desembarque de S. A. a Princesa Real do Reino Unido, Portugal, Brasil e Algarve* (sic), *na Cidade do Rio de Janeiro, no Arsenal Real da Marinha,* — *Memoravel aclamação do senhor D. João VI Rei do Reino Unido, Portugal, Brasil, e Algarve* (sic), — e, *Passagem de SS. MM. e AA. RR., por debaixo do arco na Rua Direita em frente da rua do Ouvidor* (reproduz o Arco Triunfal projetado por Grandjean de Montigny).

De Felix Emílio Taunay há uma água-forte colorida: *Aclamação de S. M. o Snr. D. Pedro I. Imperador do Brasil. No dia 12 de Outubro de 1822.*

Alem desses trabalhos, merecem menção mais os seguintes: tres estampas de um *Panorama of the City of Rio de Janeiro. The Capital of Brazil* (1837), de F. G. Briggs (dono da importante litografia); a estampa colorida: *Vue de Rio de Janeiro* (1840) e as litografias: *Anse de la Gloire dans la Baie de Rio de Janeiro,* — *Vue de la Gabia* (sic) *a Rio de Janeiro,* e *Entrée de la Baie de Rio de Janeiro,* de autoria de Sabatier; as água-tintas: *Rio de Janeiro* e *Vue de la Ville et du Port de Rio de Janeiro,* de Sigismond Himely; *Cascade de Tijouka* (sic) *a Rio de Janeiro,* — *Vue d'une Rue de Rio de Janeiro,* e *Environs de Rio de Janeiro,* de Adolphe-Jean Baptiste Bayot; as estampas coloridas: *O Passeio Público, entrada,* — *O Paço da Cidade tomado da rampa,* — *O Aqueduto, da rua de Mata Cavalos.* — *Teatro Imperial,* — *Na. Sa. da Glória, tomado de um terraço,* e *O Chafariz do Campo, tomado da Igreja de Sta. Ana,* litografadas pelo artista francês W. Loeillot.

Muitas dessas estampas e litografias pertenceram a livros de viajantes. Assim, os desenhos de Bayot e as litografias de Sabatier ilustram o *Album historique du voyage de Vaillant;* o *Rio de Janeiro*, de Himely, pertence ao *Album historique du voyage de La Place;* e os trabalhos em água-tinta de Salathé, baseados nos desenhos de Steinmann, figuram na obra deste último, intitulada *Souvenirs de Rio de Janeiro.*

Nem sempre os autores desses trabalhos estiveram no Rio de Janeiro. Fizeram-nos segundo apontamentos de outros artistas, viajantes ou desenhistas. É o caso do já citado Salathé, que tambem serviu-se dos desenhos de Felix Emilio Taunay; e o de Himely, que utiliza os esboços de Garneray e de Lauvergne.

A CALIGRAFIA

Uma vez que: "*Les Portugais en géneral, et particulièrement ceux du Brésil, surtout de Pernambuco, excellent maintenant dans la calligraphie*" — não poderá parecer estranho que aquí houvesse notaveis calígrafos, discípulos e imitadores do célebre mestre lusitano Sarmento. Comparaveis a esse, e a Boulanger, os brasileiros Cesar e Manuel Clemente adotavam a escrita inglesa e faziam letras e arabescos originais e dificílimos. Eram, outrossim, admiraveis copistas. Mas, a popularidade dos mesmos provinha das cartas de amor que escreviam por encomenda...

Os acima mencionados tinham como colega um artista francês: Louis Gardial — desenhista, calígrafo e professor da, então, apreciadíssima arte.

3) ESTUDO ESPECIAL DA ARQUITETURA

A CASA — A MANSÃO — O SOLAR — DETALHES DA CASA TRADICIONAL — A CASA DA CHÁCARA — AS QUINTAS — OS PORTÕES — MORADIAS DOS PRÍNCIPES — COMPREENDER, PARA APRECIAR — OS JARDINS — TEMPLOS, CAPELAS E CONVENTOS — SUNTUÁRIA RELIGIOSA — OS ARQUITETOS — LAVRANTES, DOURADORES E TOREUTAS.

A CASA

Para um país peiado em seu desenvolvimento natural até 1808 por uma infinidade de medidas draconianas, afetado pela miséria em que Portugal estava mergulhado depois do reinado de D. João V, com

uma imprensa incipientíssima, asfixiado por uma esmagadora maioria de analfabetos e escravos, e sem escolas de arte; — forçoso é reconhecer que a sua arquitetura, considerada em conjunto, era superior ao seu tempo, à época histórica que ele atravessava.

É, por conseguinte, com isenção de ânimo e sem ilógicas comparações, que se deve apreciar a arquitetura brasileira do periodo colonial. De uma mescla de elementos ultramarinos: romanos, lusitanos, arábicos, mozárabes, marroquinos, chineses, franceses e espanhóis, transplantados pelos viajores e artistas vindos para cá, e judiciosamente adaptados às condições ambientes, surgiu uma arquitetura peculiar ao clima, simples e lógica, na qual linhas, massas e proporções se equilibravam. Ela satisfazia e ultrapassava, em não poucos casos, as necessidades sociais do meio Carioca.

Apresentava diversos aspectos: *comercial*, *burguês*, *senhorial*, *campestre* ou *rural*, e *suntuário* ou *eclesiástico*.

As casas eram *"boas e fortes"*; quase sempre de planta retangular, pois os lotes de terreno apresentavam essa conformação. E numerosas, porquanto havia a preocupação por parte dos chefes de família de viverem independentemente, de possuirem a sua residência particular: própria ou alugada. Ali viviam famílias compostas, por via de regra, de oito ou nove pessoas; entre adultos, infantes e serviçais.

Muito embora os edifícios do centro urbano fossem comumente de um pavimento, não faltavam na Cidade numerosos outros de dois, tres e, mesmo, quatro pavimentos, muito principalmente na Rua Direita, onde estavam estabelecidos os grandes negociantes.

As primeiras construções recebiam a denominação de *térreas*, e as outras, de *sobrado*.

As *térreas*, ocupavam quase todo o estreito e extenso terreno, sendo subdivididas em residenciais e comerciais. As de residência possuiam, em geral, uma porta e duas janelas de peitoril, sobre a via pública. Ai ficava a sala, da qual partia um longo corredor até à sala de jantar. Nesse corredor, colocado a um dos lados da casa, estavam situadas as portas dos aposentos, ou alcovas. Eram casas constituidas de duas salas, duas ou quatro alcovas e demais dependências. As de comércio estavam formadas pelos *armazens*, ou *lojas*, inteiramente corridos: vastos recintos retangulares, com iluminação pela frente da rua e pela área do fundo do lote. Algumas havia com *sotãos e águas furtadas*, onde residiam os empregados.

As *casas de sobrado* obedeciam a dois modelos: de moradia e mixtas, ou seja, as que serviam para fins comerciais e para habitação.

As de moradia, muito difundidas, compunham-se de um rez-do--chão, com estreito vestíbulo a um dos lados e sala de recepção à frente, com duas janelas de peitoril, das alcovas, da sala de jantar

iluminada pelo pátio interior, da alcova dos escravos e da copa e cozinha, que recebiam luz do grande terreno dos fundos. Uma escada interior, de um único lance, conduzia para o pavimento, ou *andar* superior, bem menor que o de baixo, e constituido de vastos quartos à frente e ao fundo, de *alcovas* intermediárias e do corredor. As mixtas, tinham o pavimento térreo ocupado pelos comércios, artes e incipientes indústrias da urbe. O chão era revestido de lajedo, as paredes caiadas de branco e o forro constituido de grossas vigas de madeira, sustentando o soalho do pavimento superior.

Em contraste com as casas *térreas*, as *de sobrado* possuiam pavimentos com grandes pés-direitos, principalmente o primeiro. A luz, que entrava pelas duas portas reservadas para a *loja*, pois a terceira destinava-se à entrada do *sobrado*, mal iluminava todo o longo recinto, que terminava no terreno do fundo. Nos *sobrados* estavam os escritórios ou moravam aqueles que pela necessidade de estar à frente dos seus negócios, desde o amanhecer até bem entrada a noite, não podiam afastar-se para os arrabaldes. Era a residência do *dono do negócio*: o *lojista*, o *comissário*, *traficante* ou *negreiro*, o *mercador*, o *atacadista*, o *artífice*, ou a moradia dos empregados e *vassourinhas*. Possuiam grossas paredes de contorno e divisórias, salas e habitações amplas, tres portas no pavimento térreo e outras tantas janelas de peitoril e de arco abatido ou de verga reta, nos pavimentos superiores; cobertura de telhas de canal e, por via de regra, de quatro águas; salientes beirais com os cantos arrebitados — modelo imitando os telhados chineses e trazido da Cidade do Santo Nome de Deus de Macau pelos portugueses — ou então terminados por curiosos ornatos ou por pombas com as asas abertas. Ausência de ornatos, molduragem clássica, as mais das vezes incorretamente executada; pilastras dóricas nos ângulos ou nos extremos das fachadas; emprego da cantaria nos cunhais (protegidos quase sempre por frades de pedra), nas ombreiras, nas fôrras e sapatas, e nos degraus. Esquadrias de grossas almofadas, grandes gonzos e não pequenas fechaduras, nos pavimento térreos; e de janelas de guilhotina com caixilhos de vidro, nos pavimentos superiores. Fachadas caiadas de branco ou amarelo; esquadrias pintadas de verde, branco ou azul. Respondendo, tão somente, a uma finalidade utilitária, esses prédios nada apresentavam que demonstrasse preocupações estéticas.

Não obstante, existiam outras construções mais cuidadas. Pertenciam a proprietários mais abastados. Possuiam maiores frentes, portas centrais mais amplas, de arco pleno ou abatido, revestimento dos vãos com cantaria lavrada, sacadas de pedra com grades de ferro trabalhado, grandes beirais de telha, cuja disposição, vista de baixo, era muito interessante, principalmente nos ângulos. Por sua vez, a

Vista parcial da Igreja de São Bento. O Barroco converteu-se, aí, em Churriqueresco. Observe-se o contraste que apresentam as primitivas cornijas de feição franciscana com a riqueza da talha posteriormente sobreposta à alvenaria.

Fachada em estilo barroco da Igreja de São Francisco da Penitência (Morro de Santo Antônio). Concluida em 1722.

O PASSEIO PÚBLICO EM 1850

PORTÃO DO PASSEIO PÚBLICO
Feliz concepção do Mestre Valentim da Fonseca e Silva

entrada dessas mansões, que comunicava com o pavimento superior, era mais cuidada. Chão revestido de mármore de Lisboa, painéis de azulejos em volta das paredes, pintura a óleo da parte restante das mesmas e o teto estucado, com florões.

Existia, tambem, no centro urbano um outro modelo de habitação bastante divulgado: o edificio com dois pavimentos, tão somente; tres ou cinco portas de arco abatido no pavimento inferior; e um elemento decorativo e construtivo que representava uma reminiscência mourisca: o *moucharabieh*, que abrangia toda a frente do pavimento superior.

Addafa ou *chehrié*, árabe; *transcena*, romana; *gelosia* ou *adufa* portuguesa e *mirador* espanhol; o *moucharabieh* é um balcão com anteparo feito de pequenas réguas ou treliças de madeira, artisticamente dispostas, colocado na frente das janelas e portas de sacadas voltadas para a via pública. Inventado com o objetivo de resguardar o sexo feminino dos olhares do sexo oposto, e permitindo devassar através do ralo das fasquias a rua sem ser percebido, esse anteparo resguardava a casa da ação solar, coando a luz e tornando as habitações mais agradaveis e frescas. Postigos ou partes moveis, denominadas *rótulas*, girando sobre dobradiças debaixo para cima, melhor permitiam devassar a rua.

A respeito dessas tão interessantes galerias, tambem muito difundidas e mais ricas na América Espanhola, o diplomata norte-americano H. M. Brackenridge, que esteve no Rio em 1817, diz, ao descrever o aspecto da arquitetura urbana, que: "*As casas têm uma certa aparência, com galerias assentadas no segundo andar, as quais se acham tão próximas que duas pessoas quase podem se dar as mãos através da rua*".

As *gelosias* foram até muito empregadas nas igrejas e conventos, como anteparos dos vãos ou mesmo de vedação entre o côro e a nave. A mais curiosa que aquí existiu foi a do Convento da Ajuda, certamente inspirada em modelo europeu, como é exemplo a da Igreja Jesuita de Nossa Senhora de Belem, em Barcelona.

A MANSÃO

As casas burguesas da cidade, habitações dos negociantes e homens de posição, obedeciam à arquitetura do tempo dos últimos Vice-Reis, estavam mais afastadas do centro urbano, ocupavam terrenos quadrados e possuiam maiores fachadas. Possuiam: larga porta de entrada para o vestibulo, onde se guardavam as carruagens e as *cadeirinhas*, e que comunicava com a escada; sacadas corridas ou sacadas

singulares para cada vão do pavimento superior, umas e outras providas de grades de ferro e de originais suportes para os *globos* e *mangas* de vidro; multiplicidade de sotãos e, como consequência, maior movimento e originalidade na disposição dos telhados. Beiradas de telhas sustentadas por balanceada molduragem, e calhas, businotes ou condutores, completavam o esgotamento dos telhados.

Como prototipos dessas mansões devem ser mencionadas: as "*magnificas casas*" do Conde dos Arcos (onde foi, depois, Senado do Império e da República); as casas do nobre Francisco Teles Barreto de Menezes, no Largo do Paço; a casa do Brigadeiro Manuel Luiz Ferreira, que, ornada com moveis ricos e alfaias da Casa Real, alojou o Enviado do Xa da Pérsia e Sir Gore Ousseley; a casa do Desembargador Luiz José de Carvalho e Melo, na Rua do Ouvidor; as propriedades da Rua da Ajuda pertencentes a Luiz Joaquim Duque Estrada e ao 2.º Marquês de Pombal; a casa e chácara de Amaro Velho da Silva, na Estrada do Catete (no lugar do atual Asilo de São Cornélio); a de Manuel Guedes Pinto, no Caminho Novo de Botafogo, a moradia de Paulo Fernandes Viana — o benemérito Intendente de Policia — no Campo de Santana, esquina do Cominho Novo; a casa da Rua Direita pertencente ao Tenente-Coronel Antônio José da Costa Braga e a do Cirurgião-Mor Teodoro Ferreira de Aguiar, na Rua de Mata-Cavalos.

O SOLAR

O *solar*, ou casa nobre, era o exemplar, mais distinto, de residência.

Originário da Espanha, constituia um modelo de habitação que, tendo alí muito se difundido, atravessou a fronteira, implantando-se em Portugal, de onde foi trazido pelos portugueses para o Brasil. Outrotanto fizeram os espanhóis na América Espanhola.

Sampayo, autor da obra intitulada *Nobiliarquia Portuguesa*, verificou na *Hiftoria de Hefpaña de Eftevam de Garivay* que o *solar* teve a sua origem no *Reyno da Navarra*, visto como alí está escrito que "*en ningun Reyno de Hefpaña que nó fea mayor, ay tantos nobles de cafas conocidas, que en aquel Reyno llaman Palacios: adonde fe prueba bien, que folar conocido és cafa, ó Palacio principal de gente noble*".

Explanando o assunto, Sampayo, no Capitulo XVI — "*Que cousa feja folar, e fidalgo de folar nefte Reyno*". — nos dá curiosas definições. A palavra solar "*he derivada da latina folum, que quer dizer cham, e val o mefmo, no fintido, em que falamos, que terra, lugar, cafa ou edificio, em que teve principio algua familia nobre*". E para

mostrar a importância da nobreza de solar, escreve: *"A principal fidalguia, que aponta a Ordenação, e ley defte Reyno depois dos Titulos, he a de fidalgo de folar"*. Por sua vez, a expressão *Fidalgo*, *"he Hefpañola antiga e val o mesmo que filho de alguem"*. Assim é. A palavra espanhola *Hidalgo* é derivada de *hijo de algo.*

Bem dizia Camões, no Canto 3, estância XVII, referindo-se à Espanha:

"Eis aqui se descobre a nobre Espanha
Como cabeça ali da Europa toda."

O *solar* brasileiro constituia a residência não só dos fidalgos que habitavam, de preferência, nas Cidades de Minas Gerais e nas do Rio, do Salvador, do Recife e de São Vicente, mas, tambem, a dos *ricos homens*, denominação essa que, aliás, deu origem ao título nobiliárquico de *Duque.*

Sem o luxo, a elegância e a, não poucas vezes, rica e primorosa arquitetura dos *solares* portugueses, o nosso *solar* era — como veremos — um belo especimen arquitetônico. Digno da terra e da gente.

O solar tanto era a casa apalaçada dos limites urbanos da cidade, como a situada nos pitorescos arrabaldes ou nos subúrbios.

Havia, entretanto, diferenças bem notaveis entre os tres tipos adotados.

O *solar* da parte urbana era frente de rua, com grande fachada, dois pavimentos, sendo o primeiro constituido de lojas e do vestíbulo. Janelas de sacadas de ferro; fachada caiada de branco, carmim desmaiado ou amarelo; fôrra, sapata e cunhais de pedra; pilastras nos ângulos; friso geralmente colorido de azul; beirada, muito saliente, de telhas caiadas de branco e vermelho; telhado não muito elevado, com quatro águas.

Muitos *solares* faziam esquina com duas ruas, sendo nesse caso o eixo da composição sempre normal a uma delas. Pela outra rua, e em seguimento ao edifício, havia um grande muro com portão de entrada para o *quintal*, onde havia um alpendre destinado às cocheiras. Transposto o portal da rua, de entrada para o vestíbulo, ingressava-se nessa estância: de piso lageado e parede revestida com uma barra de azulejos. Uma escada de madeira, colocada no centro ou a um dos lados, e nesse caso quase invisivel, permitia o acesso ao pavimento superior. Mas o que caracterizava essas escadas era a cancela, colocada após os primeiros degraus, almofadada na parte inferior e gradeada na superior. Uma sineta anunciava a passagem de quem transpusesse a cancela.

Outros desses *solares*, em lugar de terem o pavimento térreo ocupado por salas e dependências, possuiam, aos lados do vestíbulo, depósitos ou celeiros, sem comunicação com o exterior e iluminados por óculos circulares ou elipsoidais. No pavimento superior ficavam: a sala de visitas, que deitava para o exterior, os quartos, que se debruçavam sobre as áreas internas; e a sala de jantar, com varanda anexa, olhando para o quintal. No tôpo da larga escada, de madeira ou de granito, havia uma clarabóia cônica iluminando o corredor central ou lateral que todas as casas possuiam e pelo qual corria o ar que refrescava a casa. A entrada das carruagens se fazia pelo portão do *quintal*. Mas, quando o prédio ficava engastado entre dois outros, as carruagens, os animais de sela e a criadagem passavam sob o arco que sustentava a escada, existente no vestíbulo.

Os lugares preferidos para as residências, eram os bairros e arrabaldes.

O *solar* de bairro ocupava um grande terreno, ao centro do qual e no alinhamento da rua, estava o edifício, ladeado por grandes muros com portões. Às vezes, na extremidade do muro e tambem sobre a rua, havia a casa de residência dos famulos. Possuia dois pavimentos, sendo o primeiro (ligeiramente elevado sobre o terreno, ou seja, com pequeno porão) ocupado pelas salas de visita e de jantar e pelas dependências de serviço, e o segundo pelas habitações. A entrada se fazia pelo parque, isto é, pelas duas portas laterais dispostas nos extremos de corredor, que constituia o eixo transversal da composição. O eixo longitudinal era formado por outro corredor, normal ao primeiro e dividindo a casa ao meio. Neste tipo de habitação as janelas do 1.º pavimento eram de peitoril e providas de meias adufas na fachada principal e de grades de ferro abauladas nas janelas das demais dependências. A primeira providência visava evitar que a sala fosse devassada do exterior e a segunda tinha por objetivo permitir que durante a noite as janelas ficassem abertas, circulando, assim, o ar. Tal era a constituição dos solares dos bairros da Glória, Catete, Botafogo e Mata-Porcos.

O *solar* de arrabalde constituia um tipo de construção, interessantíssimo, adotado pelas famílias abastadas que possuiam propriedades em pontos mais pitorescos, como Andaraí, Tijuca e Gávea. A mansão ocupava o centro do terreno, ficava bastante afastada do portão da entrada e completamente cercada de abundante arvoredo. Obedecia à planta romana — retangular ou quadrada —, havendo alguns em forma de U, sempre com páteo central, de um único pavimento, e com numerosas varandas, terraços, galerias, alpendres e pórticos.

A entrada tinha lugar pelo vestíbulo, ou *vestĭbŭlum* dos romanos, precedido pela porta principal, ou *ostĭum*, ou então pelo *prŏthyrorum* romano, representado pela galeria da frente ou varanda. Quando existia esse corpo avançado, o acesso se fazia pelo *saguão*, tambem denominado *átrio*, mas que não era, como o *ātrĭum* romano, um páteo anterior à edificação, mas a primeira estância da casa. Havia alem: a sala de visitas — *exĕdra* ou *tablĭnum;* a sala ou casa de jantar — *trĭclīnĭum;* os quartos — *thălămus* ou *cŭbĭcŭlum;* o páteo interior ou *complŭvĭum;* o corredor — *postĭcum* ou *pances;* a escada que conduzia ao corpo mais elevado, central ou lateral, que algumas construções possuiam — ou *scāla*. E, por fim um elemento árabe, a *alcoba*, ou tenda fechada, quarto sem comunicação com o exterior; aqui denominado *alcova*. Esses eram os compartimentos colocados à frente e aos lados do páteo central, rodeado, por sua vez, por uma galeria coberta de telhas romanas e sustentada por colunas dóricas rebaixadas e muito bojudas, assentes sobre parapeito ou balcão corrido. A disposição dos compartimentos em torno do pórtico ou galeria que envolvia o páteo, permitia que todas as aberturas estivessem voltadas para ele. Obtinha-se, assim, facil comunicação, boa iluminação e ventilação, e preservavam-se os compartimentos dos ardorosos raios solares. Pela parte dos fundos da mansão estavam distribuidas a *cŭlīna* com o *fornax* (ou forno), a copa ou *ŏpŏrŏthēca* romana, a *senzala* dos negros escravos e o quarto de banho, o *balnĕārĭus*, ao lado da cozinha, para facilitar o transporte da água quente, que da mesma era levada em baldes para banheiras inteiriças de mármore branco. Tal era o *tĕpĭdārĭum;* porquanto o *frĭgĭdārĭum*, ou banho frio, banho de ducha, ficava sempre colocado do lado de fora da construção, havendo, em não poucas mansões, piscinas para natação. Todas essas dependências olhavam para o terreiro ou páteo exterior — a *plătĕa* —, com as construções destinadas aos currais e à criação doméstica. E o *vĭrĭdārĭum*, ou jardim dos romanos e pompeianos, era no Brasil colocado à frente da edificação e não nos fundos, depois do *complŭvĭum*, como acontecia em Roma, Pompeia e Herculanum. Soalhos de grandes pranchas com pregos visiveis; paredes caiadas, cuja opacidade contrastava com o brilho dos azulejos; tetos de maceira, pintados de branco, lustrados ou decorados com estuque; portas almofadadas, lustradas ou pintadas — completavam os altos e espaçosos compartimentos desses edifícios. Painéis de azulejos, com cenas e paisagens, primorosamente feitos na Itália, Espanha e Portugal, constituiam, sem dúvida, a melhor e mais bela decoração das casas dos donos das terras — das mansões dessa aristocracia rural brasileira — e ornavam pórticos, galerias, casas de jantar, escadarias, bancos e parapeitos de jardins e terraços. Por sua vez, as grossas paredes de contorno — necessidade

construtiva da época contra o calor — eram raramente vasadas para o exterior. Pórticos, alpendradas e terraços, um corpo central ou corpos laterais simétricos e mais elevados, davam graça e movimento às frentes. Os telhados de canal, terminados por beirais pintados, e com figuras de pássaros e ornatos nos cantos arrebitados, protegiam do sol e da chuva e davam uma nota colorida e original. Tais casas eram simples e acolhedoras, próprias para as condições mesológicas; o material era de boa qualidade e resistente. Nelas vivia-se feliz e reuniam-se periodicamente os numerosos membros de uma mesma família; alí iam ter, para passar domingos inteiros, e não poucas vezes pernoitar, os amigos, os empregados e agregados das lojas e comércios e os protegidos.

Assim, como o *solar* do Rio de Janeiro apresentava os tres tipos que ligeiramente descrevemos, o *solar* do Brasil se diferençava do de Portugal como esse diferia daquele da Espanha. O do Brasil, feito para condições climáticas diferentes e para gentes outras, tinha que desassemelhar-se dos modelos ultramarinos.

O *solar* espanhol era um mixto de residência heráldica e de fortaleza; o de Portugal representava a nobre residência daqueles que, pela herança, conquistas em terras de Ásia e África, e por *mares nunca dantes navegados*, e riquezas trazidas da terra do Brasil, tinham antepassados maiores e não menores cabedais de fortuna.

O *solar* brasileiro não podia ter, por conseguinte, a suntuosidade da maioria dos solares lisboetas; nem a beleza de fachada e a riqueza do Palácio da Mitra, os brazões do solar do Conde da Figueira; os portais armorejados do solar das Sereias, no Porto, ou do Morgado Borges, em Mezão Frio; o luxo interno do Palácio de Seteais, que pertenceu ao Marquês de Marialva, e o da casa-solar da Quinta do Vinagre; os azulejos e estátuas do palácio dos Marqueses da Fronteira; a nobreza e equilíbrio da mansão dos Galvões Mexias, no Campo Grande, de Lisboa; e os jardins do Palácio de Pombal, em Oeiras. Não tinha linhas heráldicas, nem grandes movimentos nas coberturas, como os telhados piramidais, de influência italiana, do Palácio de Palhavã, e muito menos o telhado amansardado — de influência francesa — da propriedade do Marquês de Pombal, e por isso denominado de *telhado pombalino.*

As casas solarengas do Brasil, principalmente as cariocas, denotam influência minhota. São as escadarias, patamares e galerias de colunas do Paço de Calheiros; são as varandas e os corpos elevados do Paço dos Pereiras de Bretiandos e, muito principalmente, do solar de Pomarchão — ambos em Ponte do Lima; é o páteo anterior, com corpos laterais mais baixos e um corpo principal mais alto, ao fundo,

dessa interessante mansão dos Macieis Aranhas, no Campo da Vinha, em Braga. E a casa do Feital, com o portal nobiliárquico, a bela escadaria e as galerias laterais? E a casa do Vale de Flores, tambem situada nas proximidades da cidade bragantina?

As próprias capelas dos solares brasílicos lembram os tipos minhotos. Quem já não viu reproduzidas no Brasil a capela da Casa das Flores, a dos Matos Graça (em Barcelos) ou a capelinha do solar ou Paço de Cardido, que pertenceu aos Silveiras Pinto da Fonseca, em Ponte do Lima? E a ermida da propriedad dos Correias Pimenteis, em Penaguião, já não foi vista em terra americana?

Mas a influência transmontana e beirense tambem se fazem sentir, muito embora em menor grau. O solar dos Azevedos, em Vidago; a Casa do Arco, em Vizeu; e a da Boa Vista, em Sameice; — são exemplos bem característicos, pela reprodução que, em escala menor, mereceram nas terras do Brasil.

DETALHES DA CASA TRADICIONAL

Como complemento do que ficou dito antes, necessário se torna proporcionar alguns detalhes sobre a casa tradicional.

Nos *solares* e nas melhores casas, as peças mais importantes eram a *sala* ou sala de visitas e a *casa de jantar*. A primeira, era um amplo compartimento que deitava sobre a rua ou estava voltado para a entrada da chácara. Teto de maceira, às vezes com motivos estucados, paredes pintadas a óleo ou forradas a papel e portas internas de almofada com caixilhos de vidro. Predominava a côr branca; branco o fôrro, brancas as paredes e brancas as esquadrias. A *casa de jantar* constituia o que hoje denominamos *sala de jantar;* mas de proporções maiores. Geralmente colocada aos fundos da casa, ela se comunicava com uma grande galeria coberta voltada para o terreno ajardinado ou arborisado. Ao passo que a *sala de visitas* apresentava quase sempre a forma quadrada, a *casa de jantar* era retangular, havendo algumas com os cantos chanfrados. Quer nos chanfros ou em paredes opostas, havia primorosos armários lustrados, com interessante caixilharia e vidros. As paredes eram pintadas a óleo e revestidas, no terço inferior, com uma barra de azulejos historiados ou mesmo com *lambris* de madeira almofadada. Os quartos de dormir, ou *alcovas,* reminiscência árabe, conforme já ficou dito — representavam um refúgio contra o calor. Estavam constituidos de paredes muito grossas, sendo tres sem abertura alguma e a quarta dotada sempre de uma larga porta envidraçada, com quatro folhas, que abria para as salas. Cortinas de filó e de outras fazendas transparentes eram colocadas

atrás da caixilharia, permitindo passar a luz, mas impedindo que os olhares indiscretos devassassem o interior dos compartimentos.

Os tetos sempre mereceram especiais cuidados; quer fôssem horizontais, de *saia e camisa* — tábuas alternativamente sobrepostas umas às outras —, ou em *maceira*, tronco de pirâmide vasado pela base. Eram lustrados de escuro ou pintados de claro. Obra de marceneiros ou de estucadores — quer fôssem, respectivamente, de madeira ou de estuque — se destacavam sempre pelo florão central e pelas molduras e sancas. A continuidade entre os fôrros brancos e as alvas paredes das *salas* e das *casas de jantar*, era interrompida, algumas vezes, pela coloração dos frisos, lisos ou decorados com flores, folhagens e frutos.

O vestíbulo brasileiro, muito amplo, servia de entrada para as grandes casas e constituia um índice de opulência ou de bom gosto. O piso tinha revestimento, segundo as posses do proprietário, de ladrilhos de barro ou de mármore, em geral branco e preto, de grandes lages de granito ou de pedra lioz de Lisboa. As paredes apresentavam o terço inferior guarnecido de uma barra de cerâmica colorida: painéis, cenas campestres ou paisagens. Teto de madeira, ao centro do qual pendia o tão característico lampeão de ferro. Note-se bem que, assim como os *solares* se diferençavam, conforme o lugar em que estivessem situados, assim tambem o vestíbulo solarengo se distinguia do vestíbulo burguês. Neste se guardavam as carruagens e as *cadeirinhas*, ao passo que o destino daquele era de servir de entrada para a mansão.

As galerias que contornavam os páteos, aquí denominadas *varandas*, eram porticadas ou não. Quando abertas, tinham a cobertura sustentada por *estipetas*, ou montantes de madeira, por pilastras de alvenaria ou por colunas cilíndricas ou bojudas, inspiradas no Toscano e no Dórico; e se fechadas, possuiam caixilharia e vidraças. O telhado dessas galerias ficava formado pelo prolongamento do da mansão. E o fôrro era, quase sempre, constituido de um simples guarda-pó com os barrotes aparentes. Quando o guarda-pó estava pintado de branco e os barrotes de azul, o efeito era bem curioso. E já que se fala em azul, deve-se deixar consignado que essa côr, empregada frequentemente na cerâmica, tambem foi utilizada nos pequenos filetes dos fôrros e servia, bastantes vezes, para cobrir o friso das fachadas.

A cobertura dos edifícios, de pouco ponto, mas bem lançada e com elegante curvatura, era de telhas de canal, ou *romanas*. Umas vezes, as fiadas dispostas com a concavidade para cima estavam unidas por outras cujas telhas obedeciam à disposição contrária: era o telhado a *meia-mourisca*. Mas havia o telhado em que os intervalos en-

tre as fiadas côncavas estava coberto com argamassa; constituia o telhado *amouriscado*. Muito se empregava esse processo no revestimento da superfície externa e vertical das águas furtadas, dos sotãos ou mesmo das paredes laterais das grandes casas. Coruchéus, colocados no prolongamento das pilastras de ângulo e pináculos dispostos nas extremidades das cumieiras, emprestavam certa nobreza às residências solarengas. Os *beirais* ou *beiradas*, eram de grande balanço, para melhor proteger os edifícios, e sustentados por cornijas de madeira, de cantaria ou de alvenaria moldurada; ou com fôrro de madeira e *cachorros* ornados, principalmente no tôpo; e por cornijas de alvenaria representando filas de telhas, gradativamente salientes, e lembrando — segundo assinala com muito acerto o erudito arquiteto e arqueólogo Sr. Ricardo Severo — as arquivoltas *mozárabes*, que imitam estalactites. Nos edifícios mais pobres, o beiral era formado por um simples guarda-pó sustentado pelos caibros da cobertura.

A obra dos marceneiros se fazia notar. Eles tanto se esmeraram nos curiosos tecidos das adufas e rótulas, tambem empregadas para fechar armários das casas de jantar, como na caixilharia das janelas. Havendo esquadrias de correr, ou de guilhotina, e de abrir, variavam os tipos de caixilhos. No primeiro tipo, dividido em duas partes, superior e inferior, e que corriam paralelamente, não havia *bandeiras*, mas esta aparecia figurada na parte superior de uma delas. No segundo modelo de esquadria, de abrir ou girante, a *bandeira* era fixa. Mas, tanto num como no outro caso, a caixilharia retilínea, curvilínea ou mixtilínea apresentava desenhos bem originais. Entre as fasquias e as molduras de madeira rebaixada, que constituiam a caixilharia, é que se colocavam os vidros. E, não poucas vezes, o desenho das esquadrias externas era repetido nas internas e nos armários embutidos.

Segundo se depreende dos livros dos viajantes estrangeiros que pelo Rio de Janeiro passaram, o número de *solares* era muito grande. Havia algumas centenas.

Vejamos alguns. Na estrada de Mata-Cavalos, que já passava à categoria de Rua, com *"muitos bons edifícios"*, existia a casa apalaçada do Visconde de São Lourenço; na Rua do Lavradio, esquina da Rua do Senado, havia o *solar* que mais tarde pertenceu ao Marquês de Cantagalo e onde esteve recolhido durante alguns dias o Imperador D. Pedro I, vítima de um desastre de carruagem naquele lugar; na Rua dos Inválidos, canto da do Senado (onde hoje estão os prédios da Companhia Saneamento), podiam ser apreciadas a *chácara* e mansão presenteadas por D. João VI ao *físico-mor*, ou seja, o seu médico particular, Dr. Manuel Vieira da Silva, Barão de Alvaiaserez; na Tra-

vessa do Alecrim e Rua do Núncio, a *"casa nobre"*, habitação dos Núncios Caleppi e Marafoschi; a propriedade do Marquês de Inhambupe, no Largo do Rocio; e as mansões do Morro da Glória, pertencentes a Lebreton e à Condessa de Sorocaba.

Daquela época, ainda podem ser vistos os *solares* do Visconde de São Lourenço (Riachuelo esquina de Inválidos); de João Rodrigues de Sá e Menezes, Conde de Anadia, que foi tão pouco amigo do Brasil e que formou, com o Marquês de Aguiar e o Conde de Linhares, o primeiro Ministério que aquí houve (R. Evaristo da Veiga canto de Barão de Ladário); a última mansão da Rua Senador Eusébio, junto à Ponte dos Marinheiros; da Condessa de Linhares, no começo da Ladeira da Glória; e o edifício da Rua Frei Caneca, ao lado da Casa de Detenção.

A CASA DA CHÁCARA

Havia, tambem, a casa campestre ou *casa da chácara*, que se diferençava do *solar* por ser abarracada, isto é, com telhado de quatro abas, ou águas, terminadas numa pequena cumieira. Singela, acolhedora, de planta retangular ou quadrada, com ou sem páteos, mas sempre rodeada de alpendres ou de galerias envidraçadas, cujas coberturas não eram senão o prolongamento das abas do telhado; constituia a *casa da chácara* habitação temporária, geralmente durante a canícula, daqueles que podiam ter o luxo de possuir uma outra residência alem daquela do centro urbano, ou, então, lugar de recreio nos domingos, feriados e santificados. Nelas se realizavam, outrossim, as festas familiares e se comemoravam os dias santos: São Jorge, São Pedro, Natal, Ano Bom e Dia de Reis. E como dentre as diferentes músicas ali executadas obtinham sucesso as *chácaras*, essa denominação se modificou e passou a denominar os *sítios* e *quintas* do Rio de Janeiro. Do *vamos à xácara*, isto é, do vamos à música, surgiu a *chácara*, denominação bem brasileira e expressiva, que muito se difundiu; sendo alterada para *chacra* no Uruguai e na Argentina.

A *casa da chácara* diferia muito do *solar*, não só pela sua singeleza e construção menos cuidada — sendo quase sempre as paredes de frontal — como tambem por possuir aberturas em toda volta, o que não acontecia, como já vimos com aquele. Assim, as peças de recepção tinham portas e janelas voltadas para a galeria da frente, os quartos possuiam aberturas para os lados, e a casa de jantar e demais dependências olhavam para o terreno dos fundos.

As *chácaras*, que eram as menos importantes das propriedades rurais, existiam desde tempos imemoriais, pois Pizarro assinala que no seu tempo havia *"na redondeza da Cidade várias Jacras, com Ca-*

sas formosas de Campo, fabricadas sob desenho nobre". Elas se espalhavam pelos arredores e ocupavam grandes trechos dos caminhos da Tijuca, Andaraí, Engenho-Velho, São Cristovão, Mata-Porcos, Catete e Larangeiras.

Eram das mais importantes, a do Conde de Gestas (na Tijuca); a do Brigadeiro Manuel Álvares da Fonseca Costa (no Morro de Santa Teresa, lado da Rua Taylor); a da Duquesa de Cadaval (no Sítio das Laranjeiras, atual Embaixada Italiana); as do Conde de Congonhas e de Antônio Maria Navarro de Andrade (no Catumbí). Mas, dentre as mais belas se destacavam a dos Coqueiros, tambem no Catumbí, e a das Mangueiras — na Rua do mesmo nome —, habitada durante muitos anos por Sir. Wm. Gore Ousseley, *"her Majesty's Chargé d'Affaires in Brazil"*, bem como pelo Príncipe Adalberto da Prússia e pelo Right Honorable Sir Henry Ellis, quando cada um deles esteve em missão junto à Côrte do Brasil. Rodeada de casas de importantes negociantes e de outras *chácaras* onde habitavam membros do Corpo Diplomático, essa propriedade constituia *"a good specimen of the chacra or suburban villa of Brazil"*.

AS QUINTAS

As *quintas*, propriamente ditas, possuiam, alem da habitação do *senhor*, as *senzalas* onde curtiam o cativeiro os míseros escravos, e os engenhos, depósitos e cocheiras. Pequenas propriedades rurais, cidades em miniatura, não lhes faltava siquer a *capelinha*, da qual é exemplo bem característico a existente na Ilha do Governador (Jardim Guanabara). Dentre as *quintas* destacavam-se, a do Valongo e a do Bispo, no Rio Comprido (atual Colégio Diocesano de São José), a qual, na opinião de De Bret representava o melhor tipo da arquitetura rural portuguesa.

OS PORTÕES

Os portões dos *solares*, das *chácaras* e das *quintas*, merecem uma referência especial. Quer fôssem feitos nos alinhamentos dos muros, quer reentrantes, constituiam elementos decorativos não despidos de interesse. No cimo das pilastras ou dos pequenos panos de muro mais alteados que guarneciam os batentes de ferro, pompeava a louça vidrada do Porto. Cachorros, leões, esfinges, pinhas, esferas, figuras mitológicas e, mais tarde, estátuas representando as estações do ano, emprestavam a esses portões aspectos bem curiosos. A variedade de tipos de portões resultava das posses dos proprietários. Havia os reentrantes, com bancos curvos de azulejos ou de conchas; os que

possuiam terraços, com parapeitos sobre o caminho; e os que tinham pequenos pavilhões laterais, sustentados por colunas ou por pilares, e tambem providos de bancos.

MORADIAS DOS PRÍNCIPES

As Residências Reais, que nada tinham de notaveis, eram duas: uma urbana e outra suburbana.

A urbana denominava-se: *Palácio Real* ou *Real Paço da Cidade*. Antiga residência dos Vice-Reis, ela fôra aumentada com a adição do Convento do Carmo, da Casa da Câmara, e da Cadeia; fazendo-se as comunicações por meio de passadiços. Uma outra galeria ligava o Convento com a Capela Real.

A residência suburbana estava constituida pela *Real Quinta da Boa Vista*, que pertencera, sob o nome de *Sítio de São Cristovão* ao comerciante Elias Antônio Lopes e oferecida por ele, em 1808, ao Príncipe D. João.

Na praia do Galeão, da Ilha do Governador, tinha o Príncipe Real um *pied-à-terre* que lhe fôra preparado, numa casa mandada construir e luxuosamente instalada, pelo Frade Beneditino João da Madre de Deus. De Bret afirma ser essa propriedade (em cujo vasto campo D. João se entregava aos prazeres da caça) o que *"l'on peut appeler un beau jardin anglais."*

Porto-alegre referindo-se à propriedade dos frades e à frequente permanência do Príncipe na Ilha, escreveu, em *Brasilianas,* o verso seguinte:

"Alveja-lhe no centro o grão mosteiro
Dos filhos de São Bento hospitaleiros;
De seus claustros na terra americana
Mafra ilusoria o rei João fazia."

Tambem possuia o Príncipe Regente uma casa de recreio na Ilha de Paquetá, e não poucas vezes se transportou para a residência do Visconde de Vila-Nova, na Praia Grande (hoje Niterói), afim de assistir às manobras das tropas inglesas alí acampadas e que obedeciam ao comando do General Beresford.

No solar do Visconde esteve hospedada durante uma noite a Missão de Artistas Franceses.

A Princesa Consorte D. Carlota Joaquina passeava a sua intranquilidade e praticava as suas estravagâncias amorosas longe das vistas do seu Real esposo. Para isso ela possuia uma propriedade rural expressamente construida, em 1810, no lugar chamado *Freguesía,* em

Inhauma, e que ficou desde então conhecida pelo nome de *Engenho da Rainha*. E quando se cansava do Campo e desejava passar algum tempo à beira-mar, a futura Rainha se transportava para a sua bela mansão da Praia de Botafogo, esquina do Caminho Novo, propriedade que veio a pertencer, sucessivamente a D. Pedro I, ao Marquês de Abrantes (Miguel Calmon du Pin e Almeida), ao Barão de Cotegipe (João Mauricio Wanderley) e ao Barão do Catete e Visconde de Silva — Joaquim Antônio de Araujo e Silva. Foi em virtude da sua residência naquele lugar, que uma das ruas próximas recebeu, e ainda conserva, o nome de *Dona Carlota*.

COMPREENDER, PARA APRECIAR

Procurou-se, nestas ligeiras notas sobre a casa tradicionalmente brasileira, transportar o leitor, através o espaço, ao tempo em que ela floresceu. Somente, assim, em presença do quadro social e mesológico, é que se póde apreciar, criticar ou condenar uma arte, uma época artística, uma obra ou um estilo.

Aquí, entre nós, quando se fala em arquitetura, tem-se o pensamento voltado para a fachada. Arquitetura é fachada.

Arquitetura não é somente fachada e muito menos decoração. Arquitetura é destino, utilidade e ordem. E quem diz ordem, diz composição. E dentre os elementos ou partes de uma composição arquitetônica sobressái a planta.

A planta é o elemento principal; tudo o mais é secundário. Ela é a *alma* da casa. A sua distribuição, as suas proporções, a sua situação revelam imediatamente a época em que foi feita, os recursos do proprietário e a capacidade do arquiteto que a projetou. E toda essa análise que pode ser feita em presença de uma planta, não será jamais realizada com uma simples fachada.

A simplicidade, digamos melhor: a graciosa ingenuidade da casa brasileira de ontem não deve, portante, causar horror aos homens de hoje. A arquitetura póde ser rica ou pobre; é tudo uma questão de recursos ou de convenção.

A arquitetura doméstica da época colonial foi simples não só no Brasil mas em toda a América. Veja-se a casa cordovesa ou a tucumenha, na Argentina; observe-se a mansão limenha ou quitenha; aprecie-se a casa caraquenha. É sempre a mesma frásica que domina: portal com certo valor decorativo, quase nenhuma abertura sobre o exterior, planta romana modificada, ausência de decoração exuberante. Quando muito um balcão gradeado ou um *moucharabieh*.

Para a gente simples daquela época, uma casa simples.

OS JARDINS

Interessante é, por sua vez, a evolução do jardim. Nas matas abriram-se clareiras e lá se construiram os *solares* ou as *casas das chácaras*. Rodeadas ficaram, assim, as mansões da vegetação que as resguardava dos ardores do sol. Mas, onde ela não existia, o homem a criou, plantando em volta das edificações as árvores de sombra, as palmeiras, os bambusais. E depois, formaram-se, entre as *estradas reais* e as casas, avenidas de palmas, ruas arborisadas, tuneis e caramanchões floridos.

À preocupação de conforto sucede a de beleza. Deixaram-se amplos terreiros em volta da mansão e começou-se a construir o jardim. Era o de tipo andaluz que ressurgia, modificado, nas terras da América: alinhamentos retilíneos, disposições simétricas, eixos bem definidos, cruzamentos formando pequenas praças com fontes e jogos de água, bancos revestidos de conchas, de seixos rolados e de cerâmica, pequenos muros envolvendo os canteiros, vasos de barro com plantas e flores, e caramanchões ou latadas.

Em não poucos *solares*, os caminhos dos jardins eram calçados com lajotas de granito — o lajedo romano —, com grandes ladrilhos de cerâmica vermelha ou com tijolos comuns — as tijoleiras lisboetas —, formando desenhos. Nas propriedades situadas nos morros, diversas escadas com lances retos ou curvos, e planos inclinados, ou rampas, umas e outras providas de balaustradas ou de muros com capeamento de cantaria, decoravam esses lugares e facilitavam as comunicações.

Vai melhorando a obra dos jardineiros; e aparecem as cercas, muros, pórticos, arcos, esferas e cones de verdura, recortada a tesoura. É a *topiaria*, que fulgurou nos antigos jardins romanos e que, de passagem pela Península Ibérica, se transportou para o Brasil, onde teve muita aceitação. A murta era preferentemente empregada nesses curiosos trabalhos.

Souto, o rico negociante e banqueiro da Rua Direita possuia, na Rua Nova da Imperatriz, uma das mais belas chácaras do Rio de Janeiro. Os jardins que alí mandara fazer, cheios de roseiras, de plantas decorativas, de arvoredo, de palmeiras e cobertos de relvado, tinham a seguir um rico pomar e um extensa horta. Tudo cuidado com capricho e gradativamente melhorado com especimens e exemplares vindos, tambem, da Europa. Os grandes haveres do conhecido homem de negócios, lhe permitiram, outrossim, criar uma valiosa coleção zoológica, em que se destacavam raros exemplares de animais do Brasil. Pode-se dizer que foi o primeiro jardim zoológico aquí estabelecido. Em 1860, a chácara, já extraordinariamente desenvolvida,

constituia nos domingos e dias feriados um ponto de recreio para as crianças, os adultos e os empregados e amigos de Souto.

TEMPLOS, CAPELAS E CONVENTOS

Na arquitetura eclesiástica é que a suntuosidade estava concentrada.

Igrejas, capelas, conventos, seminários e oratórios não faltavam nesta Cidade, de população genuinamente católica.

Para a erecção dos templos, contribuiram a Fazenda Real e os *fregueses*, ou paroquianos; tudo, porém, determinado por Carta Régia. Havia, ademais, o produto das promessas e donativos, quer do povo, quer das pessoas abastadas.

As edificações religiosas estavam geralmente filiadas aos estilos *Barrôco, Rococó, Churrigueresco, Jesuítico, Renascentista* e *Franciscano.*

O *Barrôco* não é, segundo se julga frequente e desacertadamente. o estilo de um período decadente da arte arquitetural. Ele é, ao contrário, uma realidade; a expressão de uma época nitidamente representativa de um ideal, consubstanciado na campanha contrareformista, chefiada pela Igreja, e na exaltação do absolutismo. Prelados e Chefes de Estado presidiram à sua eclosão e desenvolvimento.

O *barrôco* serviu para tornar expressivos os monumentos grandiosos, pomposos, teatrais e, ao mesmo tempo, místicos, que representavam a importância dos dois poderes: o Real e o religioso.

O conceito errado, erradíssimo, que persegue o *barrôco,* como sendo a arte má, em contraste com a arte boa ou *néo-clássica,* deve ser vigorosamente combatido. O estilo *clássico* e o sentido do *classicismo* nasceram na Grécia, nos Séculos V e IV A. C., correspondendo a um meio social, uma paisagem, um ambiente mental; a uma ideologia baseada num sentido de perfeição, de harmonia. O *barrôco* e o sentido do *barroquismo,* tiveram sua origem e desenvolvimento na Itália — Séculos XVI e XVII —, satisfazendo a outras épocas, outros meios político-sociais, a idéias diferentes. O *néo-clássico,* ou *acadêmico* — Século XVIII —, é a volta ao passado. É o novo clássico, como seu próprio nome o indica.

O *néo-clássico* é o modulo, o equilíbrio, a simetria, a calma; um estilo em que a frásica está perfeitamente definida, não podendo ultrapassar os limites fixados pelos cânones arquiteturais. Nele, as formas são puras, a pompa é severa, as divisões perfeitamente definidas. É, conseguintemente, a mais alta expressão de convencionalismo. O *barrôco* é o imprevisto, a assimetria, a tortura das formas; um outro estilo cuja frásica tem as mais variadas modulações; não

obedecendo a regras, para que as concepções e realizações deixem de ser peiadas por normas intransponiveis. É uma expressão de dinamismo. A curva, como elemento que lhe é inseparavel, atua nas formas espaciais e nas formas plásticas. Daí, a supressão quase completa de retas e ângulos; as infinitas ondulações, espiralados, torsais e trançados; os corpos balanceados, escalonados e superpostos; os frontões partidos e vasados; as cornijas e as molduras interrompidas, ascendentes, encurvadas e quebradas; a numerosa divisão que cada elemento sustentante apresenta; as cartelas festonadas; os painéis curvilíneos e os apainelados mixtilíneos; as plantas das naves: circulares, ovais e elipsoidais; a substituição dos eixos diretores pelas direções principais; e as fachadas côncavas, convexas ou com partes gradativamente recuadas.

No *barrôco*, o conjunto é tudo; o elemento decorativo isolado nada representa. Dessa maneira, as formas tectônicas e ornamentais são reproduzidas ao infinito. Com o rolamento que o compasso imprimiu a tudo, com a vibração que tudo domina, resulta que ao lado dos valores dinâmicos figuram os que tão bem representam a frondosidade e o fusionismo. Esses valores, que formam as condições ótico-impressionistas, em que os jogos de luz e de claro-escuro proporcionam os efeitos mais surpreendentes e os mais interessantes contrastes, são conseguidas, no *barrôco*, com o auxílio da escultura e da pintura. Mas, a esfera de influência dinâmica do *barrôco* vai mais alem, uma vez que se lhe deve a criação de uma escola urbanista caracterizada pela irradiação, ou seja, a criação de um sistema completo de disposições radiais. Haja visto o primeiro plano da Cidade de Carlsrhue e os traçados das Praças Navona e de São Pedro, em Roma. Forma, tambem, concebida nos mesmos cânones, uma escola paisagista.

Do exposto, se evidencia que os espíritos *clássico* e *barrôco* se chocam por desassemelhança fundamental. O que não quer dizer que suas manifestações artísticas tenham deixado de ser antecessoras ou sucessores umas das outras, nem que mesmo até se tenham conjugado em não poucas circunstâncias ou épocas. Foi o que ocorreu no Palácio de Versailles, obra de Jules Hardouin Mansart e Louis Levau: o *clássico* e o *barrôco*, alí andam irmanados.

A expressão *barroquista*, tão antiga quanto o Universo, como bandeira de liberdade que é —, foi plasmada nas grutas e cavernas pelo homem primitivo. Precede de muito, por conseguinte, as artes grega e romana, de onde resultaria, mais tarde, o *néo-clássico*. A este se opõe o anti-clásico, o *borrominismo;* ou definitivo abandono da influência classicista, de que o próprio *barrôco* não se pudera libertar. Com o mesmo aparecem outras formas mais leves e graciosas.

PROPRIEDADE DA RAINHA D. CARLOTA EM BOTAFOGO

Esquina do Caminho Novo de Botafogo, atual Rua do Marquês de Abrantes

INTERESSANTE ENTRADA DE CHACARA, NA PRAIA DE BOTAFOGO. MEADO DO SÉCULO XIX.

É uma transformação néo-clássica da primitiva construção de carater colonial brasileiro.

SOLAR DE MARQUÊS DOS SANTOS, NO SITIO DE SETE PONTES.

Tipo de mansão fluminense do século XIX.

CHACARA BELA FONTE, DE PROPRIEDADE DE J. E. WRIGHT.

Casa de tipo abarracado, bastante comum nos arredores da cidade. Reprodução do livro de Henderson.

O *barroquismo*, quintessência do *barrôco* —, representa o início da era moderna; janela aberta de onde se pode apreciar a decadência do estilo anterior.

Mas, existe uma outra diferença fundamental. A interpretação do *clássico* podia ser feita por exímios desenhistas; a do *barrôco* e a penetração no espírito *barroquista* só podia ser obra de arquitetos de verdade.

As características que definem o *barrôco*, baseadas numa ampla liberdade de concepção e de adaptação, permitem que o mesmo, uma vez transpostas as fronteiras da Itália, apresente não só diversas modalidades, mas — o que é mais importante — dê origem a novos estilos *barroquistas*. Uns peculiares a um artista; exemplos: os de Herrera, Alonso Cano, José Churriguera e Juan Gómez de Mora, na Espanha; o de Juvara, em Portugal, Espanha, Áustria e Sul da Alemanha; o de Bernini, na Itália e França; os irmãos Asam, na Alemanha; von Hildebrandt, na Áustria; e o de Borromini, a quem se deve a parte mais notavel do barroquismo italiano e, por isso, denominado de *borrominismo*. Outros relativos a uma região: *Barrôco Andaluz*, *Barrôco Romano*, os exagerados *Barrôcos Napolitano* e *Siciliano*. Não poucos, a paises: *Barrôco Austríaco* (de sóbria grandiosidade); *Barrôco Bávaro*, profundamente influenciado pelo *rocaille* francês; *Barrôco Espanhol*, que se inicia com o *plateresco* — ou arte originária das obras dos mestres *plateros*, ou toreutas —, e que, segundo a opinião de muitos críticos de arte, é o verdadeiro barrôco hispânico. Na França, entretanto, as tradições *românica* e *ogival* e a grande aceitação que teve o *renascimento* italiano, fazem que o *barrôco* italiano, convertido em *rocaille*, ou estilo *Regência*, não tenha na arquitetura das fachadas, não obstante as obras de Hardouin Mansart, de Levau e de Lemercier, a divulgação e a influência exercida em outros paises, como a Inglaterra (com o exemplo tão interessante do Whitehall), os Paises Baixos, a Alemanha, a Áustria, a Hungria, a Checoslováquia, a Polônia, a Espanha e Portugal. É na ornamentação dos interiores, no mobiliário e nas artes menores que o *rocaille* se notabiliza na velha Lutétia.

Os próprios *climas* espirituais são diferentes. Na Itália, o *barrôco*, encontra ambiente cultural e social apropriados. E o sentido da raça é voluptuoso, exuberante. Já o mesmo não se dá na França, onde a ação contrareformista teve de enfrentar uma forte mentalidade racionalista e o sentido da raça é mais medido, mais policiado. Por isso, não podendo-se desenvolver o *barrôco*, o *jesuítico*, mais condizente com o ambiente espiritual, menos chocante ao temperamento do povo, ocupa lugar preponderante.

Do *rocaille* se origina o *rocócó*, o que é devido a Berain, Gillot e Watteau, porquanto conseguem criar um novo estilo decorativo francês, em que o aligeiramento e a evolução das formas se torna, claramente, patente. Da França, o *rocócó* se difunde, muito, na Alemanha. Degenerando, porém, se torna rebuscado e a sua própria denominação passa a ser considerada como pejorativa, indicando, dessa forma, a cousa vulgar, de mau gôsto.

Muito embora as principais caracteristicas do *barrôco* italiano persistam na Europa, o fato é que sempre houve as indispensaveis adaptações a cada ambiente mesológico, introduzindo cada arquiteto ou artista, por sua vez, as modificações que a sua educação e idiossincrasia exigiam. O mesmo aconteceu nas colônias americanas da Corôa da Espanha — mormente no México e no Perú — e naquela outra possessão pertencente ao Reino de Portugal — o Brasil —, regiões essas onde o *barrôco* oferece expressões especiais, isto é, fundamental e respectivamente diversas das do *barroquismo* espanhol e das modalidades barrocais lusitanas. Assim se forma, no México, o estilo *hispano-azteca*, ou *ultra-barrôco*, e no Perú o *hispano-incaico*. Da mesma sorte, é criada no Brasil uma feição barrôca a que nosso progenitor e grande mestre denominou, muito acertadamente, de estilo *Barrôco Colonial Brasileiro*. Foram seus criadores os *mestres do risco* — os arquitetos nacionais do tempo da Colônia —, geralmente ignorados, tendo à frente os maiores artistas de então: o Aleijadinho, em Minas Gerais; e Mestre Valentim, no Rio de Janeiro —, falecido tres anos antes da chegada da Missão Francesa. Estudando os modelos *borromínicos* importados da Metrópole e os *churriguerescos* trazidos da Espanha, eles compuseram elementos novos em que a alma brasileira deixou a sua marca imperecivel: era a obra da inventiva, a criação genial.

A fertilidade de imaginação dos arquitetos coloniais, fez que nenhum dos modelos fôsse repetido. As caracteristicas essenciais, baseadas na depuração das formas, são idênticas sempre, mas a composição difere. Os frontões, as tôrres, os pináculos das mesmas, os coruchéus, demonstram o que ficou dito. Autoctones por excelência, esses elementos são genuinamente tradicionais. Por isso a *Arquitetura Tradicional* do Brasil é a *Barrôca Colonial*. Nenhuma mais, merece essa denominação.

Ao estilo *Barrôco Colonial*, devem ser filiadas as fachadas de Nossa Senhora do Monte do Carmo, de São Francisco de Paulo, da Ordem Terceira da Penitência, de Bom Jesus do Calvário, da Lapa dos Mercadores, da Mãe dos Homens, de Santa Efigênia e de Santa Rita. As fachadas estão sempre subdivididas em tres partes: uma principal, ou corpo do centro, e duas laterais, ou corpos das torres.

No rez do chão, tres portas, sendo o portal do meio o mais importante e ricamente decorado; na parte média do frontispício, correspondente ao côro, tres janelas; o corpo central terminado por frontão de curvas, contra-curvas, e volutas; e os corpos laterais com tôrres quadradas, terminados por originais cúpulas de perfil sinuoso ou ligeiramente bulbosas.

Ao lado dos artistas criadores, existiram os empíricos, isto é, aqueles que se limitaram a transplantar para aquí as formas e motivos arquitetônicos consagrados pela tradição *barrôca*, principalmente a portuguesa, representada pelo D. João V. Era a adaptação imitativa. Tais copistas provinham de tres classes: *mestres de obras* (coloniais ou reinóis), oficiais engenheiros do exército de Portugal e sacerdotes lusos, espanhóis e italianos.

Eles trouxeram para o Rio de Janeiro, alem dos moldes *borrômicos*, o *Barrôco Classicista*, o *Barrôco Romano* e os estilos *Jesuítico*, e *Renascentista*.

O *Barrôco Classicista*, se caracteriza pela intercalação de motivos barrôcos entre as linhas clássicas que dominam o conjunto arquitetônico. Tal é o caso da fachada da Igreja da Candelária. Dividida em tres corpos principais — centro e extremos —, e dois menores de ligação, ou intermédios, apresenta pilastras, molduragem, frontão e cornija clássicas, e detalhes barroquistas nas padieiras e portais, no guarnecimento das janelas e óculos, nos apanielados, nas balaustradas, e nos coruchéus e cupulins das torres. Ao *Barrôco Classicista* é dada, em Portugal, a denominação de *Estilo D. João V*.

Ao *Barrôco Romano* obedeciam as fachadas e tôrres convexas da Igreja de São Pedro dos Çlérigos.

O estilo *Jesuítico*, ou *Jesuita*, surgido na Itália no Século XVI, pela ação dos filhos espirituais de Loyola, e influenciado pelo Renascimento Italiano, difere do *néo-clássico*, ou *greco-romano*, do *barrôco* italiano e do *churrigueresco* espanhol. É uma conjugação das formas barrôcas com as romanas, em que se revelaram mestres os italianos Vignola e Fontana, e, mais tarde, o espanhol Cermeño.

No fim daquele Século cria raizes na arquitetura religiosa francesa. Dessa maneira se impõe, de Luiz XIII a Luiz XIV, nas construções eclesiásticas, o que contrasta com as italianas, que continuavam a ser edificadas no estilo *barrôco*.

A introdução do *Jesuítico* na França, foi obra do Padre jesuita Martellange, que na qualidade de *Arquiteto-Geral* das provincias jesuíticas de Paris, Lyon e Toulouse, muito difunde pela França os modelos arquitetônicos de Vignola e de Giacomo della Porta. Desta maneira, os cânones da *Chiesa del Gesú*, em Roma, são reproduzidos nas Igrejas de Saint-Paul (antiga Saint-Louis), des Carmes (da Rue

Vaugirard), da Sorbonne e do Noviciado: em Paris; nas de la Rochelle, de Chaumont, Langres e La Flèche; na de San Miguel del Puerto, em Barcelona; e em tantas outras.

Esse estilo, que demonstra a importância que tiveram os Jesuitas, se caracteriza por: possuir planta de uma única nave, em cruz latina de braços curtos, sendo substituidos por capelas as partes laterais ocupadas geralmente, nas igrejas de tres naves, por corpos mais baixos; pilares das arcadas da nave, flanqueados de pilastras ou de colunas engastadas; duas *ordens* corintias superpostas, na fachada; tres portas de entrada enquadradas na *ordem* mais baixa, a qual se estende, por sua vez, por todo o frontispicio; a *ordem* superior decorando tão somente o corpo central e elevado; imensas volutas ou consolos invertidos e avantajados, ladeando o corpo elevado e estabelecendo a transição entre o mesmo e o inferior; e contraste entre a feição serena do exterior e a garridice do interior, quase sempre de feição barrocal ou renascentista.

Em Portugal, fechado o ciclo da dominação espanhola — durante o qual até foi imposto um estilo *Filipino*, de caracter néo-clássico —, inicia-se o Renascimento. Em meiados do Século XVII, a Companhia de Jesus lança o estilo *Jesuítico*, que alí tomou o nome de *Renascença Jesuítica*. Com o tempo, isto é, a partir do Século seguinte, recebe certa influência francesa (como por exemplo, o frontão curvilíneo, em lugar do retilíneo, ou triangular, que caracteriza as obras italianas), até que no Reinado de D. João V apresenta mais importância, em virtude de maior riqueza introduzida nas formas barrôcas. Daí, a denominação de *Barrôco-Jesuítico*, com que, tambem, é conhecido.

No Brasil, não havendo arquitetos jesuitas, visto como a missão da Ordem era, e é, a de curar almas e de educar, os templos filiados a esse estilo foram, geralmente, levantados por leigos ou por engenheiros militares portugueses. Estes últimos fizeram com o *Jesuítico*, o mesmo que tinham praticado com as construções *romanas* e *barrôcas*, e com as fortificações à Vauban: reproduziram o que já fôra consagrado na Europa. Procederam, entretanto, com grande critério, combinando as alvenarias de tijolo e de pedra das paredes rebocadas de branco, com a cantaria cinzenta das sapatas, fôrras, cunhais, pilastras, cimalhas e pináculos; intercalando no granito brancas peças de mármore de Carrara ou de pedra lioz de Lisboa; e guarnecendo de cantaria lavrada não poucos vãos, óculos e seteiras.

No Rio de Janeiro, podiam ser apontadas duas fachadas filiadas ao estilo *Jesuítico*: a da Cruz dos Militares, evidentemente inspirada na de Jesus, em Roma — devida a Vignola; e a da Catedral, que

Teto de cedro lavrado do solar do Sr. Rodolfo Siqueira. Lanterna de prata portuguesa da mesma época setecentista.

Original e bem equilibrada fachada, com influência espanhola, da mansão do Sr. Rodolfo Siqueira, no Largo do Boticário.

Belíssimo portão do "Solar de Monjope", à Rua do Jardim Botânico, de propriedade do Dr. José Mariano Filho. Constitue essa propriedade a recohstituição arquitetônica de uma residência nobre do século XVIII.

Fachada lateral esquerda do "Solar de Monjope", que bem reflete as caracteristicas da arquitetura tradicional do Brasil. Observe-se o seguinte: os coruchcus, os beirais, a rica molduragem dos frisos e cornijas, o interessante "moucharabieh", o banco de azulejos, o painel respectivo e o tão caracteristico terraço.

depois recebeu detalhes *barrôcos* e foi inteiramente mutilada há bem poucos anos passados.

Compreende-se claramente que a denominação de *estilo jesuítico* só é dada às fachadas que obedecem ao modelo romano, já citado. Inúmeras são as igrejas de Jesuitas que possuem fachadas vasadas em estilos os mais diversos. Já o mesmo não e dá com a planta das naves. A de Jesus, em Roma, sendo a primeira grande igreja jesuítica, constitue o tipo de templo para o povo. A sua forma, em cruz latina, a diferencia fundamentalmente do traçado retangular que caracterisava as basílicas. As tribunas, para as pessoas gradas, constituem outro detalhe interessante da arquitetura jesuítica. Por sua vez, a decoração renascentista italiana com não poucos detalhes e motivos barrôcos, se afasta por completo do aspecto um tanto medido e severo das fachadas. Daí decorre que a nave do templo de Jesus é, reproduzida ao infinito. Tal é o caso da nossa Candelária, onde Paula Freitas cometeu o erro de não galbar as colunas.

Alguns elementos pertencentes ao *Renascimento Espanhol* apresentava a Igreja do Rosário, como fôssem a porta principal, com a sua característica padieira, e o coroamento da parte central, em forma de *espadanha*. As tôrres eram, porém, barrôcas, mas de traçado muito simples.

Resta fazer referência às edificações religiosas de linhas severas e proporções maciças, quais a Igreja e Mosteiro de São Bento, Igreja e Convento de Santo Antônio, Igreja e Convento de Santa Teresa, Igreja e Convento da Ajuda, Convento do Carmo e Igrejas de São Sebastião e de Santo Inácio de Loyola (ambas no Morro do Castelo). As igrejas se caracterizam pela sua enorme resistência (paredes de dois metros e dois metros e cinquenta de espessura); pouca movimentação no alinhamento das fachadas (planiformismo geral, salvo a curvilineação de São Pedro); emprego da cantaria nos cunhais, fôrras, pilastras e pilares, colunas, portais e vãos de janelas; extensas paredes de alvenaria de pedra, emboçadas e rebocadas, frontões retilíneos, tôrres quadradas, terminadas por pirâmides de alvenaria; e coruchéus muito simples, de tijolo. Os conventos: São Bento, Santo Antônio e Carmo, para frades; e Santa Teresa e Ajuda, para freiras — apresentavam as mesmas características e mais as seguintes: paredes externas quase cegas; óculos *(ôlho-de-boi)* gradeados, colocados muito altos e servindo para iluminar certos compartimentos ou corredores; altas janelas (sem peitoril) guarnecidas de granito e defendidas de alto a baixo por grossas barras de ferro martelado; elevadas coberturas de telha de canal, com salientes beirais; e altos coruchéus de granito no extremo dos espigões.

Esses templos e conóbios não obedeciam ao estilo *Jesuítico*, conforme têm sido algumas vezes inconvenientemente classificados. Substitutos diretos das capelas de páu-a-pique, esses edifícios, antecessores, em sua maior parte, do período de desenvolvimento do *Jesuítico* entre nós, corresponderam tão somente à necessidade de uma instalação definitiva no local e de uma grande resistência à ação do tempo e aos provaveis ataques dos gentios. A palavra de ordem não poderia deixar de ser a de simplicidade. O caracter dessa arquitetura pode ser definido pela expressão: simples e forte. Acrescentar-se-á ao que ficou dito que a Ordem *Dórica* é empregada nessas construções, conforme se observa na molduragem, nas pilastras, nos arcos plenos e num ou noutro detalhe. Mas, tudo isso de maneira discretíssima.

O modelo não nasceu, porém, no Brasil. É de origem lusitana. Haja vista, como exemplo típico, a Igreja de Santa Catarina de Monte Sinai, da confraria dos Livreiros de Lisboa, que foi erigida por Pero Nunes — o terceiro desse nome — e concluida no fim do Século XVI ou começo do seguinte. Ela, muito embora corresponda ao período Manuelino, nada apresenta do mesmo. O seu caracter de humildade, ligeiramente valorizado pelo *dórico*, é flagrante. E se os estudiosos se derem ao trabalho de confrontar as estampas que representam essa igreja e as de São Bento e Santo Inácio, verão que a semelhança é evidente, quando não uma cópia, como é o caso da parte em arquivoltas da fachada da Igreja de Santa Catarina, reproduzida no edifício anexo à de Santo Inácio.

Essas construções vigorosas, de rude simplicidade, desacompanhadas de ornatos, podem ser classificadas como de caracter *franciscano primitivo* e típicas da segunda metade do Século XVI. É a denominação que melhor se coaduna com a arquitetura religiosa cuja frásica revela o voto de pobreza dos *franciscanos* e que teve muitos modelos, com as mesmas características e designação, espalhados na Califórnia e no México. A Igreja de São Francisco de Tlascala e a Catedral de Cuernavaca, fornecem os exemplos indispensaveis.

A primitiva singeleza foi, como é natural, sendo abandonada, Servem de exemplo, a Igreja da Misericórdia, já com frontão curvilíneo ladeado de volutas; e a Igreja da Lapa do Desterro, com frente principal e tôrre inteiramente revestidas de azulejos de côres azul e branca, nos painéis de parede antes caiados. A própria nudez interior — ainda vislumbrada na cornija da nave de São Bento — é substituida por uma decoração exuberante de formas e movimentos ou, então, por um belo revestimento cerâmico: os silhares de azulejos. É a consequência do afluxo de ouro proveniente de esmolas, promessas e doações. Os recursos vão gradativamente aumentando e a

riqueza decorativa se desenvolve cada vez mais e se aprimora em qualidade. E, assim, do *barrôco* cai-se no exagero. Já é o *barroquismo*, o *plateresco*, e, por fim, o *churrigueresco*.

Antítese do *herreriano*, ou feição greco-romana adotada na Espanha pelo arquiteto Herrera —, o caracter *churrigueresco* é dado pelo exagero das formas, a opulência dos detalhes e a profusão de figuras, aconcheados, curvaturas e ondulações. Por tal motivo, os elementos tectônicos desaparecem sob as obras dos lavrantes e escultores. Foi estilo devido a José de Churriguera e aos seus dois filhos Jerônimo e Nicolau: arquitetos espanhóis, notabilíssimos, do Século XVII.

A planta das naves era, quase sempre, retangular. Entretanto, algumas tinham a forma de cruz latina (Candelária e Capela Real), de cruz latina incompleta (São Bento), poligonal (Nossa Senhora da Glória do Outeiro), circular (Lapa dos Mercadores) ou muito curvilínea (São Pedro). Nas igrejas com mais de uma nave, havia capelas situadas nas naves laterais (São Bento e São Sebastião). A forma da capela-mor é que diferia; umas vezes era circular, outras retangular e, às vezes, poligonal. Reservadas as naves para o povo, havia tribunas para os nobres e as autoridades. Escadas, corredores e galerias permitiam que os personagens importantes atingissem aqueles balcões, de onde melhor se assistiam as solenidades religiosas.

SUNTUÁRIA RELIGIOSA

Alguns templos possuiam talha dourada constituida de folhas — dentre as quais se destaca a de acanto, representada de todas as formas e combinado de maneira muito variada com os elementos decorativos mais próximos — e de flores, frutos, guirlandas, aves, asas combinadas de diversas formas, plumas, cabeças de querubins, tipos grotescos, painéis curvilíneos, cornucópias, laçarotes, curvas, contracurvas, volutas, espirais, pináculos: cobrindo paredes, pilares, colunas salomônicas, frisos, molduras, embasamentos, altares e nichos — interessantíssima composição decorativa que representa a influência *churrigueresca* na arquitetura eclesiástica brasileira. Elementos *manuelinos*, como escudos, calabres, cordas, redes e conchas, tambem se fazem notar, porém discretamente. Assim eram as naves de São Bento, Carmo e São Francisco da Penitência.

Outros templos, as possuiam inteiramente alvas, mas com decoração barrôca, e balaustradas, confissionários, cadeirame capitular, bancos, bufetes e tocheiros inteiramente negros, de jacarandá. Como tais, devem ser apontadas os recintos da Cruz dos Militares, de São

Francisco de Paulo, de São Pedro, bem como os das Capelas Real e do Noviciado, na Igreja de São Francisco.

Mas havia, outrossim, igrejas cujo interior era singelamente caiado de branco, sendo dada a nota decorativa pelos painéis de azulejos, repletos de cenas religiosas, figuras santas e querubins. Tudo guarnecido por molduras e ornatos nos estilos *barrôco* e *D. João V.* O tipo mais representativo, das desse modelo, era a da Glória do Outeiro.

Tetos de secção horizontal, semi-elíptica, circular ou, então, em caixotões; de madeira ou estucados; pintados a ouro e branco, completamente dourados ou caiados; com cenas religiosas: esculpidas ou pictoricamente representadas. Figuras de todos os tamanhos e nas mais diversas posições; perspectivas dificílimas e perfeitas — completavam os trabalhos dos pintores vice-reinóis.

Púlpitos *barrôcos* ou *churriguerescos,* em estuque ou madeira lavrada; outros, de *pedra-sabão,* ou pedra lioz, de Lisboa: tambem primorosamente trabalhada.

Santos de grande expressão, muitos de aspecto triste ou extraordinariamente ingênuos, infinidade de outros delicadamente trabalhados em marfim, alguns rudemente confeccionados em madeira; vivamente coloridos ou macerados, rica ou pobremente vestidos: — ornavam altares, nichos e misulas.

Orgãos de foles, assentes sobre valentes e primorosos arcos de côro, enchiam o âmbito das casas sagradas de músicas litúrgicas.

Apesar da Carta Régia de 1766 que proibiu a abertura de lojas de ourives e a prática dessa profissão no Brasil, havia por todos os recantos muita riqueza. Ouro e mais ouro; prata, muita prata. Ouro, nos ciriais, nos turíbulos, nos cálices, nas custódias; ouro velho, no achamalotado dos carmezins, verdes, azues e brancos dos reposteiros, colchas, alfaias, opas, andores, pálios e vestes episcopais. Prata, nos extensos, ricos e corretamente desenhados frontais de altares, ou banquetas, nos relicários, cruzes, urnas, estantes, nas varas dos pálios, nas lâmpadas e lampadários, nas salvas, gomis, bacias e vasos, nas lanternas, tocheiros e ciriais. e nos defumadores.

Entre as peças de mobiliário dos templos se faziam notar, pela riqueza dos detalhes e perfeito trabalho de entalhe: os grandes arcazes das sacristias, com as frentes retilíneas ou sinuosas e os puxadores de prata dos gavetões; os armários embutidos, de portas almofadadas ou de vidro; as bancadas capitulares, ou arquibancos das capelas-mores; as bancadas e estantes de côro; as poltronas, cadeiras, sofás, bancos, tamboretes e faldistórios, ou cadeiras episcopais; os altares, confissionários, púlpitos e bufetes. Toda essa riqueza interior

podia ser observada nas Igrejas dos Conventos, mormente em São Bento.

As plantas dos Conventos, propriamente ditos, obedeciam às formas retangular ou quadrada, com vastos pórticos rodeando o pátio central, a clássica fonte ao centro do mesmo, os amplos corredores dos pavimentos superiores, permitindo a circulação geral, e os quatro grandes salões colocados nos extremos dos quatro corredores para onde estavam voltadas as portas das celas. Alem do pavimento térreo, os conventos possuiam um ou dois mais.

Acentue-se, por fim, que havia, tanto nas Igrejas dos Conventos como naquelas do centro da Cidade, balaustradas e grades, corretamente trabalhadas em jacarandá, que impediam a aproximação do povo dos altares-mores e laterais.

As artes maiores — arquitetônica, escultórica, pictorial —, bem como todas as artes menores que intervinham na suntuária religiosa, eram, alem de obras devidas a algumas gerações de artistas do traço, trabalhos de numerosos artífices, ou mesteréis: pedreiros e canteiros; carapinas, marceneiros, torneiros e lavrantes; toreutas ou cinzeladores; trôlhas, estucadores e escultores; borradores, pintores e ornamentistas; marteladores e ferreiros; imaginários e encarnadores. Entretanto, lamentavel foi que esse esfôrço colossal viesse a perder-se por falta de um organismo oficial ou autoridade, de uma instituição ou escola, que fixasse diretrizes para um aperfeiçoamento cada vez maior, que conjugasse as vontades e as tarefas esparsas, que estabelecesse normas de conservação do que fôra feito de maneira tão excepcional. Tendências, tentativas e aptidões ficaram, dessa forma, desprezadas por falta de quem as aproveitasse ou guiasse.

OS ARQUITETOS

Com o tempo, os modelos arquitetônicos deixados pelos beneditinos Freis Leandro, Bernardo, José de Jesus e André dos Santos, na magnífica fábrica de São Bento; pelo General José Custódio de Sá e Faria, autor da Igreja da Cruz dos Militares, da reforma da planta do Convento de São Francisco de Buenos Aires e da Catedral de Montevideo; pelo Brigadeiro Francisco João Roscio, autor do projeto do templo da Candelária, de inúmeras fortificações e de uma planta do Rio de Janeiro; pelos Mestres Valentim da Fonseca e Silva e Marcelino Rodrigues de Araujo, canteiro e construtor da Candelária; bem como os processos construtivos de *mestres de obras* como Manuel Alves Setuval, Antônio Francisco Azeitão, João Antônio Turco e Felix José de Sousa, tiveram de ceder lugar aos traba-

lhos dos arquitetos José da Costa e Silva e Manuel da Costa, que desapareceram, por fim, diante das obras de Grandjean de Montigny e de seus discípulos.

Dentre todos, o mais notavel foi Valentim da Fonseca e Silva ou, mais vulgarmente, Mestre Valentim. Natural de Minas Gerais, educado em Lisboa e radicado no Rio de Janeiro —, foi um artista exímio na torêutica, mestre de lavrantes, completo modelador e fundidor, decorador equilibrado, escultor dotado de técnica e de conhecimento da anatomia, dominador do alto relevo, paisagista por intuição natural, perfeito arquiteto, desenhista notavel e compositor de gôsto.

Segundo a abalisada opinião de Porto-alegre, ele foi *"um grande artista, homem extraordinário para o Brasil daquele tempo e para o de hoje, e o seu nome deve ser venerado"*.

Arquiteto do Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos e Sousa, era tambem artista-consultor de todos quantos desejavam a proba e bela execução de obras de arte, mormente daquelas peculiares aos templos e à religião. Por isso acorriam à sua oficina na Rua do Sabão — atual General Câmara — os ourives, prateiros, eclesiásticos, provedores e personagens, em busca de desenhos e de sugestões, ou para fazer encomendas.

Homem de talento e ativo, muito trabalhou. Em todas as suas obras se nota uma virtuosidade inexcedivel e uma delicadeza extrema. Dir-se-á que abrasileirou tudo quanto aprendera em Portugal.

Fez: o aterro da Lagoa do Boqueirão da Ajuda, com o desmonte do Morro das Mangueiras; planejou e construiu, no vasto terreno assim conquistado, o *Passeio Público* com jardim de traçado francês, o interessante terraço de bancos de azulejos, os pavilhões decorados por Leandro Joaquim, *Xavier das Conchas* (Francisco dos Santos Xavier) e *Xavier dos Pássaros* (Francisco Xavier Cardoso Caldeira), a Cascata dos Jacarés, as aves que deitavam água pelo bico, o coqueiro de ferro, as quatro bem lançadas escadarias, as pinhas decorativas, as estátuas de Apolo, Mercúrio, Diana e Jupiter, as armas de D. Luiz de Vasconcelos e Sousa, a figura de menino com o cágado na mão e o dístico: *Sou util inda brincando*, as duas pirâmides ou agulhas, as grandes mesas e bancos de granito, e o imponente portão de entrada com o baixo relevo representando as efígies de D. Maria I e de Dom Pedro III de Portugal; o *Chafariz das Marrecas*, ou *das Marrequinhas*, com as estátuas da Ninfa Eco e do Caçador Narciso; o *Chafariz das Saracuras*, para o Convento da Ajuda, hoje colocado na Praça General Osório, em Ipanema; o bem concebido *Chafariz Lapidário* do Largo do Paço, atual Praça 15 de Novembro, que representa uma bela conjugação das formas Manuelinas com as Barrôcas, e do granito com o mármore; a Igreja de Nossa Senhora do Parto, com todas as

suas decorações; a reedificação do Recolhimento do Parto; toda a Capela do Noviciado da Igreja de São Francisco de Paulo, que constitue *"suntuoso poema barrôco"*, no dizer de Gonzaga Duque; a conclusão das obras da fachada, o teto, as decorações murais e os púlpitos da Igreja da Cruz dos Militares, bem como as duas estátuas em cedro de São João Evangelista e de São Mateus, que decoravam a cimafronte desse templo e ora se acham no Museu Histórico; a preciosa e delicada porta lateral (no Beco dos Barbeiros, atual do Carmo), o imponente portal da fachada principal, muitas decorações internas e a esplêndida pia batismal da sacristia, da Igreja do Carmo; outras decorações nas Igrejas de São Francisco de Paulo, e da Conceição e Boa Morte; um *Apóstolo*, existente na Igreja da Lampadosa; diversas decorações em mármore da Igreja da Candelária; e, a abertura da Rua das Belas Noites, ou das Boas Noites, depois chamada das Marrecas e, hoje, de Barão de Ladário.

Mas, sua ação se desenvolveu em diversos outros setores, pois modelou e fundiu, em bronze ou em chumbo, muitas das suas obras, mormente as existentes no Passeio Público; executou os modelos das peças de porcelana de dois serviços de chá que, fabricados em caolim nacional, pelo químico João Manso Pereira, na sua oficina da Ilha do Governador, chamaram a atenção, quando expostos, em Lisboa; fez diversos modelos das efígies de D. Maria I, de D. Pedro III e do Príncipe Real D. João, afim de que o referido Manso pudesse executar pequenos camafeus em porcelana; dirigiu a construção de moveis que obedeciam ao estilo da época, como os existentes na Fazenda do Rio Claro, situada na Província do Rio de Janeiro; e, como lavrante, levou a efeito as obras que estão indicadas em páginas adiante.

Esse genial e grande artista, foi — segundo o belo conceito de Goulart de Andrade — *"um consciente fator da emancipação política de seu país, porque trouxe para a vida, congênita no sangue, a surda revolta dos subjugados"*.

José da Costa e Silva e Manuel da Costa são os únicos verdadeiros profissionais da arquitetura encontrados pela Missão. Eram, ambos, homens de valor.

José da Costa e Silva, aquí falecido no cargo de *"Arquiteto Geral"*, estudara em Roma, onde obtivera alguns prêmios e o título de membro da Academia de São Lucas, fôra Professor Régio de Arquitetura, em Lisboa, cidade na qual fez o plano do Teatro São João, a igreja e o hospital de Runa, o novo edifício do Tesouro e continuou as obras do Palácio da Ajuda. Aquí muito trabalhou no exercício de suas funções oficiais, tendo projetado o túmulo do Infante Espanhol D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança. Esse sarcófago de mármore, trazido de Lisboa, foi erigido na Capela de Nossa Senhora da

Conceição do Noviciado das Irmãs Terceiras, que fica no lado esquerdo da Igreja de Santo Antônio dos Religiosos Franciscanos.

Manuel da Costa, "*Arquiteto Real*", era, como pintor, um digno émulo do grande artista lusitano Pedro Alexandrino de Carvalho. Por isso, alem de ter realizado muitas obras em Lisboa, na sua qualidade de arquiteto, tambem decorou os tetos dos Palácios de Nossa Senhora da Ajuda e de Queluz. Aquí trabalhou como arquiteto de D. João VI e de D. Pedro I, de 1808 a 1826, tendo dado melhor distribuição ao Palácio da Quinta, construido o Quartel do Campo, o redondel do Campo de Santa Ana — o projetado por Grandjean de Montigny — e o Tesouro Real, e melhorado os edifícios de Santa Cruz. Coube-lhe, tambem, restaurar os coches de gala de D. João VI para o casamento do Príncipe D. Pedro.

Exerceram, mais, o cargo de Arquiteto das Casas Real e Imperial, os seguintes profissionais: Grandjean de Montigny, Pedro Alexandre Cavroé e José Domingos Monteiro. A data da nomeação de Grandjean é desconhecida. Cavroé foi nomeado a 7 de Janeiro de 1825 e exonerado a 16 de Março de 1830. Os títulos do cargo foram no tempo de D. João VI: *Arquiteto Real* e *Arquiteto das Reais Obras Públicas.* Depois, com D. Pedro I, as designações foram duas: *Arquiteto da Nova Inspeção da Côrte do Rio de Janeiro* e *Arquiteto das Obras Nacionais e Imperiais.* Por sua vez, o jovem arquiteto Pedro José Pezerat recebeu, a 12 de Outubro de 1828, o título de *Arquiteto Particular* de D. Pedro I, como sucessor de Manuel da Costa, falecido dois anos antes.

Pedro Alexandre Cavroé, nascido em Lisboa mas filho de francês, foi marceneiro na terra natal. Dedicou-se à arquitetura, de sorte que vindo para o Brasil em 1824 chegou-se à Côrte e foi nomeado Arquiteto da Cidade, ou fôsse, *Arquiteto do Senado da Câmara.* Nessa qualidade apresentou à Intendência Geral da Polícia um plano para nova numeração das ruas e casas da Cidade, aprovado em 21 de Maio de 1824. Nesse mesmo ano, foi fiscal das obras da Academia, e no seguinte coube-lhe, como Arquiteto das Obras Nacionais, proceder ao acabamento da Capela Imperial. Foi exonerado do importante cargo, em vista das irregularidades verificadas no exercício do mesmo. Durante o ano de 1828, esteve algum tempo em Lisboa. Dedicado ao culto das belas-artes antes de vir para o Rio de Janeiro, aquí teve ovasião de fazer uma versalhada para glorificar as artes e o seu protetor, o Senhor Dom Pedro I, por ocasião da inauguração do edifício da Academia das Belas Artes. Voltando a Lisboa, foi nomeado *Demonstrador do Conservatório de Artes e Ofícios* e continuou com os seus pendores literários. Conhecia as artes mecânicas e desenhava bem.

Fachada do Museu Nacional, hoje Arquivo (no Campo da Aclamação, atual Praça da República. Projeto de Manuel de Araujo Porto-alegre, discipulo de Grandjean de Montigny.

Hospicio de Pedro Segundo, atual Hospital Nacional de Alienados, na Praia Vermelha. Obedece ao estilo néo-clássico (Imperial Brasileiro). Projeto de J. M. Jacinto Rebelo e de J. C. Guillobel.

Colégio Episcopal de S. Pedro de Alcântara, antiga residência do Bispo, no Rio Comprido. Atual Externato S. José, na Avenida Paulo de Frontin.

Fachada, néo-clássica, da antiga Escola Militar, no Largo de São Francisco de Paula. Desenho e litografia de P. Bertichem. Projeto de Pedro José Pezerat.

Convento e Igreja de Santo Antônio e parte da Igreja de São Francisco da Penitência (Morro de Santo Antônio). Desenho e litografia de P. Bertichem.

Edifício da Municipalidade, inaugurado em 1825, no Campo da Aclamação (atual Praça da República). Projeto do arquiteto José Antônio Monteiro

José Domingos Monteiro, chamado por De Bret de "*architect-ingenieur*", era notavel arquiteto português, tendo pertencido ao Real Corpo de Engenheiros e, depois da Independência, ao Imperial Corpo de Engenheiros. Na qualidade de Arquiteto das Obras Nacionais fez o projeto do Hospício de D. Pedro II, cuja fachada foi ideada por José Maria Jacinto Rebelo, com feição renascentista. O corpo central desse edifício, que ainda pode ser visto na Praia Vermelha, foi modificado por Guillobel, que lhe deu caracter néo-clássico. Homem de gosto e bom desenhista, Monteiro muito trabalhou. Fez: as obras do Edifício da Alfândega, contígua à 2.ª Praça do Comércio, na Rua Direita; as obras do Salão de Sessões do Palácio do Senado; o projeto da Santa Casa de Misericórdia, depois modificado por José Maria Jacinto Rebelo; idealizou e levantou as tôrres da Igreja do Carmo; terminou as obras da Câmara dos Deputados; reconstituiu em 1830, provisoriamente, o Chafariz da Carioca; e fez o belíssimo pórtico de entrada, em granito e mármore, da Quinta da Boa Vista, hoje colocado nos fundos daquela propriedade nacional como futura entrada do Jardim Zoológico! Domingos Monteiro tambem exerceu o cargo de *Arquiteto do Senado da Câmara,* para cujo lugar foi nomeado a 18 de Junho de 1823, em substituição a Grandjean de Montigny.

Pedro José Pezerat, arquiteto francês, antigo aluno das Escolas Politécnica e Real de Arquitetura, de Paris, foi o autor da radical transformação do imovel da Quinta da Boa Vista, tendo construido o segundo corpo extremo do mesmo e traçado os primeiros jardins que alí foram feitos. Tambem são de sua autoria os melhoramentos que se tornaram indispensaveis para converter a antiga propriedade rural dos Padres da Companhia, existente no sertão carioca, na Imperial Fazenda de Santa Cruz. Adepto do néo-clássico, ele adotou esse estilo no edifício, da mesma, que servia de recreio campestre à Côrte, o que se deve à iniciativa de D. João VI. E como essa primorosa construção estava situada no hoje denominado Arraial da Boa-Vista, nada impossivel seria que alí fôsse o *Petit Trianon* brasileiro. Interessante é observar, de passagem, que muitos dos lugares onde os Soberanos costumavam construir seus Palácios e suas casas de campo, eram chamados de Boa-Vista. Assim foi em Cassel, no Recife, em Varsóvia ou no Rio de Janeiro. E *Bellevue* se denominou o castelo mandado erigir por Luiz XV para a Marquesa de Pompadour.

Deve-se-lhe, outrossim, o projeto do edifício da Academia Militar erigida no Largo de São Francisco de Paulo, nos moldes néo-clássicos. A autoria do solar da Marquesa de Santos, lhe é atribuida.

Ele é provavelmente, tambem, o autor do Palácio da Duquesa de Cadaval (viuva do Duque de Cadaval — D. Miguel Álvares Pereira de Melo — primo e Mordomo-Mor do Príncipe D. João, fale-

cido quando a Côrte passou pela Cidade do Salvador), e que ficava no *sítio das Laranjeiras*, porquanto Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, oficial de secretaria, e terrivel intrigante e maldizente das nossas cousas, refere, em sua carte de 21 de Setembro de 1816, que o arquiteto era francês. Ora, com essa valiosa informação, a circunstância de ser Pezerat o único arquiteto francês que naquele tempo estava em plena atividade (Grandjean apenas começava a esboçar o projeto da Academia) e o fato da Duquesa ser natural da França, sobejas razões se tem para atribuir-lhe mais esse trabalho. Pezerat pertenceu ao Corpo de Engenheiros, onde atingiu o posto de Major. Em 1831, voltou para Portugal como Secretário da Rainha D. Maria II. Naquele país exerceu importantes cargos, dentre os quais se destaca o de Engenheiro da Câmara Municipal.

Alem de Monteiro e de Pezerat, outros engenheiros militares exerceram a arquitetura. Tais são Moniz, Andréia e Bellegarde.

Engenheiro do Exército, João da Silva Moniz foi, tambem, *Arquiteto Real*, *Arquiteto das Reais Obras* e *Arquiteto da Nova Inspeção da Côrte do Rio de Janeiro*. Exercendo o primeiro desses cargos, fez a *Planta do projeto geométrico da régia varanda que se erigiu para feliz aclamação do nosso augusto soberano Sr. Dom João VI em a Côrte do Rio de Janeiro*. Examinou, com Grandjean de Montigny, os desenhos do Palácio da Ajuda, na controvérsia havida entre os Arquitetos Antônio Francisco Rosa e José da Costa e Silva. Foi o continuador, em 1815, das obras da Igreja de São José, iniciadas pelo mestre Felix José de Sousa. É o autor da Igreja Paroquial do Sacramento.

Nascido em Portugal, Francisco José de Sousa Soares de Andréia veio para o Brasil acompanhando a Côrte e abraçou — como Oyenhausen e tantos outros — a causa da Independência. Exerceu os mais importantes postos: Marechal, Comandante do Corpo de Engenheiros e das Armas de diversas Províncias, Presidente das Províncias do Pará e do Rio de Janeiro, e Deputado. Foi mais: escritor e cartógrafo. Deve-se-lhe o projeto e a construção de edificações militares e o levantamento das plantas do centro da Cidade e de Copacabana. Mereceu o título brasileiro de Barão de Caçapava, com grandeza.

Engenheiro militar, cartógrafo, professor de fortificação, Diretor da Escola Militar e do Arsenal de Guerra, Ministro da Guerra e da Agricultura, Deputado, autor de obras pedagógicas (inclusive um Compêndio de Arquitetura), arquiteto e fundador, professor e diretor da *"Escola de Arquitetos Medidores"*, da Província do Rio de Janeiro —, tais são as credenciais do Marechal Pedro de Alcântara de Niemeyer Bellegarde.

Aliás, essa tradição dos engenheiros militares se dedicarem à arquitetura, vinha de longe. Bastará recordar os nomes de alguns dos antecessores dos acima mencionados. Estão nesse caso: o Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, português mas nascido na Colônia do Sacramento, grande técnico e braço direito de Gomes Freire de Andrade (Conde de Bobadela), que construiu edifícios — dentre os quais os do Largo do Paço onde está o *Arco do Teles* —, levantou os Arcos da Carioca, delineou a *Casa dos Governadores*, erigiu os Conventos da Ajuda e dos Capuchinos e fez o primeiro chafariz do Largo do Paço; o Capitão do Real Corpo de Engenheiros José Correia Rangel de Bulhões, que serviu aos Vice-Reis Luiz de Vasconcelos e Sousa e Conde de Rezende, organizando plantas de urbanização da Cidade; o Brigadeiro Vicente José Velasco Molina, autor da reedificação da antiga Igreja de Santa Ana; o Marechal de Campo João Manuel da Silva, autor do "*risco*" do Teatro São João; e o Coronel do Corpo de Engenheiros Manuel José de Oliveira, autor dos edifícios das Casas de Detenção e Correção.

Se a arquitetura oficial tinha a seu serviço inúmeros técnicos militares, já o mesmo não ocorria com a arquitetura privada. Essa estava em crise. Havia falta de bons profissionais, pois tinham desaparecido os émulos e discípulos de Mestre Valentim. Um ano após à chegada da Missão, Freycinet escrevia, a respeito dos arquitetos que aquí existiam, as linhas que seguem: — "*Le defaut de bons archítects donne lieu journellement à une foule d'accidents trop souvent funestes aux ouvriers, aux locataires et même aux passants*". E acrescentava, quanto a esses pseudos profissionais, que: "*On cite dans la classe des architectes, quelques mauvais imitateurs denués de goût, et auxquels on reproche de brouiller et de confondre toutes les ordres*".

De acordo com o que ficou dito, poucos são os arquitetos civís daquela época que podem ser apontados. Alem de Cavroé, citaremos: Johnston e Santa Ana. João Johnston, arquiteto de origem inglesa, começou servindo à Côrte de Portugal como *mestre canteiro*. Acompanhando o Príncipe D. João ao Brasil, prestou no Rio de Janeiro serviços de Arquiteto, sendo incumbido de realizar diversas obras no Paço da Boa Visto. Teve, assim, a exdrúxula idéia de fazer um dos corpos laterais do edifício em estilo ogival! A cousa foi tão criticada que Manuel da Costa demoliu, em 1821, as decorações ogivais. Johnston foi o encarregado de colocar, no parque daquela mansão, a grade moldada na de Sion House que o Duque de Northumberland oferecera a D. João. Voltando com este para Portugal, construiu uma escada no Palácio da Ajuda conhecida como *escada do inglês*. Por sua vez, José Joaquim de Santa Ana, era em 1817, *Mestre*

geral das obras públicas, arruador e arquiteto do Senado da Câmara, cargo criado em 11 de Fevereiro de 1809. Foi o antecessor, nesse posto, de Grandjean de Montigny.

Claro é que havia *curiosos*. Dentre esses, mencione-se: Cândido Borges, que foi, antes de Cavroé, encarregado das obras da Academia; Bouch, áutor de um *Arco Triunfal*, em Mata-Porcos, por ocasião da Aclamação de D. João VI; e, Luiz Xavier Pereira, maquinista do Real Teatro, que levanta, naquele mesmo momento, um *Peristilo*, no Largo do Rocio Grande.

E como autor de obras de arquitetura funerária, executadas com perfeição e arte, muito se destacou o artista Adriano dos Passos, que, alem de escultor em mármore, era exímio entalhador. O notavel túmulo de Frei Sampaio é de sua autoria.

Pela ação de Grandjean de Montigny, melhora a precária situação da arquitetura. Formam-se inúmeros profissionais e inicia-se a fase Néo-Clássica da Arquitetura Brasileira, estudada no Capítulo seguinte.

Outros arquitetos seguem, tambem, aqueles cânones. Assim, Júlio Frederico Koeller e Philippe Garçon Rivière fazem, em 1842, a planta da Igreja de Nossa Senhora da Glória, no Largo do Machado, por ordem do Marechal Andréia.

Raros foram os arquitetos de mérito que então vieram do estrangeiro. Surge, porém, em 1843, o "*engenheiro-arquiteto*" italiano Carlos Zucchi, que se apresenta, tão bem, na Exposição Geral de Belas Artes daquele ano, que Porto-alegre escreve na *Minerva Brasiliense* ter ele vindo "*ornar a exposição com alguns de seus trabalhos, que denotam, segundo nossos fracos conhecimentos, ciência e arte*". O Arquiteto Zucchi era de fato, como supunha Porto-alegre, profissional de altíssimo valor. Vindo de Montevidéo — onde exercera de 1836 a 1842 o cargo de Engenheiro-Arquiteto da Comissão Topográfica, iniciara a urbanização da Cidade e projetara o Teatro Solis, a Praça Independência e a Praça Leste do Mercado —, aquí haveria forçosamente de destacar-se.

LAVRANTES, DOURADORES E TOREUTAS

A geração de entalhadores, ou lavrantes, do tempo da Colônia na qual sobressairam: Mestre Valentim, autor da obra de talha da Cruz dos Militares, de Nossa Senhora do Parto, das Capelas Mores do Carmo e de São Francisco de Paulo, bem como da Capela do Noviciado deste último templo, e do altar-mor da Conceição da Igreja da Conceição e Boa Morte; Freis Domingos da Conceição ou da Silva, Simão da Cunha, José da Conceição e Cristovão do Rosário (entalha-

Vila Médicis, em Roma, remodelada por Grandjean

Fachada da Igreja dos Jesuitas no Morro do Castelo. Demolida em 1921. Estilo Franciscano Primitivo.

Altar com carater renascentista espanhol, na Igreja de Santo Inácio, do demolido Morro do Castelo.

Fachada da Igreja de Santa Rita. Estilo Barroco. Desenho de José Heitjen.

Igreja da Misericórdia. Interpretação carioca do Jesuítico Italiano. Desenho de José Heitjen.

Fachada da Igreja de Santa Luzia. Desenho de José Heitjen.

dores da Igreja do Mosteiro de S. Bento); mestre Francisco Xavier executor do trabalho de talha da Capela Mor da Igreja de São Francisco da Penitência, do Morro de Santo Antônio; mestre Luiz da Fonseca Rosa (realizador da talha da nave da Igreja do Carmo); Simeão José de Nazaré (lavrante da Igreja de São José); — tem como sucessora aquela outra de que é incontestavel chefe, na metade do Século XIX, o entalhador, dourador, escultor e arquiteto Antônio de Pádua e Castro. Como entalhador, propriamente dito, ou como escultor de figura, em madeira ou em mármore, ele haveria de deixar inúmeras obras em quase todos os templos desta Cidade. Terminou as obras de talha iniciadas por Mestre Valentim na Igreja do Carmo; fez grande parte da decoração em talha da Igreja Paroquial do Sacramento; continuou os trabalhos de Mestre Valentim na Igreja de São Francisco de Paulo; fez o ornato entalhado da Capela do Sacramento da Igreja de São Francisco da Penitência; decorou o interior da Igreja de N. S. Mãe dos Homens, com obras de talha, e fez os respetivos púlpitos; reformou completamente a Igreja da Lapa dos Mercadores, executando, em mármore, as estátuas de S. Bernardo, São Adriano, S. Felix e S. João de Malta; reconstruiu o Templo de São Francisco Xavier, ornamentando-lhe o interior; e levou a efeito outras obras e trabalhos na Igreja de Irajá e na Matriz da Ilha do Governador.

Contemporâneos de Pádua e Castro, foram: um tal Rafael, autor de muitos ornatos, em talha, da nave da Igreja Paroquial do Sacramento; Manuel Narciso de Figueiredo, que revestiu as paredes da Capela de N. S. da Piedade, da mesma Igreja; e Manuel Francisco dos Santos Deveza, entalhador da Igreja de N. S. da Conceição e Boa Morte.

Não poucos entalhadores, tambem eram douradores. Tais são os casos do mestre Francisco Xavier e de Pádua e Castro. Porém, havia quem se dedicasse exclusivamente à dificil arte de douração de obras de talha. E, servem de exemplos, o artista Caetano da Costa Coelho, que fez a douradura da Capela Mor de São Francisco da Penitência e do interior da Igreja do Mosteiro de S. Bento; e o artista Antônio da Cunha Pereira, contemporâneo de Pádua e Castro, que dourou a Capela do Sacramento da Igreja da Penitência. Tambem houve pintores que se dedicaram a trabalhos desse gênero. Assim, Manuel da Cunha executou a douração da Capela do Noviciado da Igreja de São Francisco de Paulo; José Leandro de Carvalho, teve a incumbência de dourar a Capela Real para as solenidades da Sagração e Coroação de D. João VI; Raimundo da Costa fez o mesmo trabalho na Igreja da Conceição e Boa Morte; e João Inácio da Silva Freitas, executou bastantes trabalhos em igrejas.

E, como dourador e "*encarnador*" de imagens santas, muito destaque teve o artista Bonifácio José da Trindade, cuja técnica pode ser apreciada na imagem de Nossa Senhora da Conceição — feita pelo escultor João Vermelho, já antes citado — existente no Convento de Santo Antônio.

Passando à arte de cinzelar o metal, destaca-se, pelas obras de prata que projetou, Mestre Valentim (autor dos desenhos das lâmpadas existentes em São Bento, no Carmo e Santa Rita, alem de ciriais, custódias, banquetas, frontais, relicários, salvas, turíbulos, varas, lanternas e demais objetos do culto). Contemporâneos de Mestre Valentim, foram os toreutas Francisco de Paulo Borges, seu discípulo (autor da banqueta do Altar Mor da Igreja do Carmo), e Martinho Pereira de Brito, que encheu o Rio de Janeiro de seus excelentes trabalhos em prata, dentre os quais se destacam as duas grandes e primorosas lâmpadas do teto do Altar Mor de S. Bento. E, na primeira metade do Século XIX, muito tambem se destaca o toreuta José de Oliveira Coutinho, com as obras de prata, inclusive as lâmpadas, da Igreja da Conceição e Boa Morte.

1) SUA AÇÃO E RESULTADOS

PROFESSOR DE ARQUITETURA — DIRETOR DA ACADEMIA — ARQUITETO OFICIAL — ARQUITETO PRIVADO — URBANISTA E PAISAGISTA; ARQUITETO DA CIDADE — PROJETISTA — AUTOR — PINTOR — SUA INFLUÊNCIA; FASE NÉO-CLÁSSICA DA ARQUITETURA BRASILEIRA — DOCUMENTO PRECIOSO.

PROFESSOR DE ARQUITETURA

PELO Decreto de 12 de Agosto de 1816, Grandjean de Montigny recebeu o título de *Professor de Arquitetura* — pouco depois substituido pelo de *Lente* —, cabendo a cada um dos seus auxiliares, Levavasseur e Meunié, especialistas tambem em assuntos de estereotomia, o título de *Assistente de Arquitetura*. Com essa nomeação, foi Grandjean de Montigny o primeiro professor oficial de arquitetura no Brasil. As *pensões* anuais que deveriam perceber esses profissionais da Arquitetura, foram fixadas em 800$000 rs. (ou 5.000 francos daquela época) para o mestre, e em 320$000 rs. para cada um dos assistentes. Eram vencimentos bem compensadores, visto como um coronel recebia 192$000 rs.!

Apesar das dificuldades que surgiram para o funcionamento da *Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios* e das perseguições de que fôra vítima, Grandjean soubera reunir, desde 1818, um numeroso grupo de alunos, aos quais ensinava em um curso particular.

Verificando, ao ser posto a funcionar o estabelecimento oficial de arte, a deficiência da organização escolar, ele não se deu por vencido. Exerceu todas as incumbências, o que vale dizer: ensinou tudo aquilo, que embora não previsto no regulamento, julgava indispensavel a um curso de arquitetura.

Senhor de um porte nobre, ataviado com grande elegância: casaca preta cruzada, com gola muito alta e grandes abas, gravata de seda bem larga, envolvento duplamente o pescoço, camisa pregueada, calça colante, meias coloridas e sapatos de entrada baixa — parecia um personagem de Gerard, o famoso retratista italiano que tanto tempo viveu em Paris e que se filiou à escola de David. Sua bela cabeça oval, ligeiramente inclinada para a frente, estava preparada à moda da época: cabelo anelado e na aparência negligentemente disposto, grandes suiças e rosto completamente escanhoado. Passo regular e gestos medidos, olhar sereno e profundo, voz suave e ouvido atento, facilidade de expressão, quer na língua francesa, quer na portuguesa, embora sem perder o sotaque — eis, em rápidos traços, essa impressionante figura de gentilhomem.

Com sua maneira simples de tudo explicar e revelar — características do bom professor; com a afabilidade e fidalguia de maneiras, peculiares à gente de sociedade; com a simplicidade inerente aos homens de real valor; e com a erudição adquirida no trato dos livros, na observação direta das cousas e nas peregrinações por museus e bibliotecas: Grandjean de Montigny desdobrou-se em zelo, carinho e interesse pelos discípulos de arquitetura da Academia.

Passando de um a outro, a todos atendia e auxiliava. Ensinava a uns a composição elementar, que orienta e disciplina o espírito e o bom gosto do arquiteto, incutindo-lhe a exata noção das proporções; a outros proporcionava os preceitos da grande composição — balcão sobre o qual se debruçam os arquitetos para melhor visão dos grandes problemas, das soluções transcendentais. Aqueles eram iniciados nos mistérios da perspectiva e da aquarela; estes eram levados suave e gradativamente no caminho áspero — onde muitos jamais chegam — de desenhar bem e de esboçar ainda melhor; aquele outro aprendia o traçado estereotômico, tão do agrado dos profissionais daqueles tempos, ou a arquitetura paisagista, com o arvoredo rebatido sobre a planta — util e interessante maneira de apresentar tais projetos. E a todos ensinava, não só a arte de construir — aproximação indispensavel entre o trabalho escolar e as realidades da vida profissional;

mas, tambem, a teoria da arquitetura (ponte lançada entre os elementos da arquitetura e as demais disciplinas do curso, e sem a qual jamais se poderá transpor com segurança o caudaloso rio — onde não faltam afogados — da grande composição) e a história da arquitetura, que não é a seca enumeração de datas, nem a fria descriminação das obras arquitetônicas, mas o estudo analítico e comparativo da arquitetura, nas suas formas, processos, movimento, estilos, evolução e ambiente histórico e social.

Não obstante a sua dedicação e competência, Grandjean de Montigny sofreu durante quatorze anos (1820-1834), a perseguição de Henrique José da Silva. Com paciência e tenacidade venceu essa tremenda má vontade, apresentando nas duas primeiras exposições escolares, a que já fizemos referência, um bom número de alunos como expositores de numerosos e valiosos trabalhos.

Para deitar por terra, de uma vez por todas, a falsa afirmativa que muitos críticos apressados têm feito de que Grandjean de Montigny não deixara discípulos, façamos a descriminação dos mesmos e a enumeração dos trabalhos daqueles que tiveram maior destaque na vida prática.

Foi possivel identificar cinquenta, que são: Manuel de Araujo Porto-alegre, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, José Maria Jacinto Rebelo, Job Justino de Alcântara Barros, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, Marcelino José de Moura, Joaquim Francisco Pereira, Frederico Guilherme Briggs, Antônio Dâmaso Pereira, José Correia de Lima, João Clímaco, João Zeferino Dias, João José Alves, José Antônio Monteiro, Antônio Batista da Rocha, José Rodrigues Moreira, Antônio José Alves Ramos, José Pereira Vitor, Pedro Correia Pereira de Sena, Inácio Antunes Filho, Joaquim Cândido Guillobel, Manuel Elisiário da Costa Neto, Sebastião José Pinto, Miguel Francisco de Sousa, Antônio Luiz de Sousa Junior, Joaquim Antônio Leão, Francisco José da Silva, José Inácio de Sá Rego, Isaac Braz Correia Filho, Luiz Carlos Martins Pena (o mestre da Comédia Brasileira), Manuel José Barberís, Antônio Ruís, José George Duarte Filho, Luiz da Rocha Mazarim, Carlos Luiz do Nascimento, Xisto Antônio Pires, Joaquim Inácio da Costa Miranda, Joaquim Maria de Lima, Cândido Mateus Farias, Inácio Viegas Toirinho Rangel de Macedo, Caetano Manuel Vicente, Augusto Maria Cesar de Mesquita, José Francisco Xavier Pereira, Cipriano Carlos, José de Sousa Monteiro, Inácio Antunes da Encarnação, José Albano Cordeiro, Antônio José Maurício Nunes Garcia (que veio a ser um médico notabilíssimo), José Gomes de Oliveira, que foi o primeiro aluno matriculado no "*estudo de Arquitetura Civil*", e Jacinto de tal.

Dentre esses, destacaram-se: *Manuel de Araujo Porto-alegre* (Barão de Santo Ângelo), cuja personalidade, como pintor, foi anteriormente considerada. Discípulo de De Bret e de Grandjean, tambem ouviu, na Europa as lições do pintor Gros e do arquiteto François De Bret. Como arquiteto, projetou a Igreja de Santa Ana (não é o atual plano), o *Cassino Fluminense* (atual Automovel Clube), o antigo edifício do Banco do Brasil (à R. da Candelária), a *Varanda da Aclamação* de D. Pedro II, um teatro para São Sebastião, um mercado para Niterói, um edifício para a Faculdade de Medicina, a capela de Belem, os arcos festivos nas solenidades oficiais, a reforma e ampliação do Paço da Cidade e do Paço da Boa Vista. Foi Diretor da Academia, das Obras dos Paços Imperiais e das Obras da Alfândega. E alem de professor da Academia, exerceu o professorado na Escola Militar e dirigiu a Secção de Arqueologia do Museu Nacional. Era, ademais, escritor, poeta, historiador, crítico de arte, teatrólogo e arqueólogo. Ingressou na carreira diplomática, tendo sido Consul do Brasil na Prússia e em Portugal. Mereceu as mais valiosas distinções honoríficas, nacionais e estrangeiras, e pertenceu às mais reputadas associações artísticas, científicas e literárias. *Francisco Joaquim Bethencourt da Silva,* arquiteto da Casa Imperial e das Obras Públicas, professor da antiga Escola Central — depois Politécnica — e da Academia das Belas Artes, fundador do Liceu de Artes e Ofícios e da Sociedade Propagadora das Belas Artes, autor do primeiro edifício da Escola Normal, das escolas públicas da Praça Duque de Caxias e da Rua da Harmonia, das tôrres da Igreja Paroquial do Sacramento, do Salão do Bacharelado do Colégio Pedro II, da reforma do projeto da terceira Praça do Comércio, e dos edifícios da Caixa Econômica e do Montepio dos Servidores do Estado. *José Maria Jacinto Rebelo,* Major do Corpo de Engenheiros, Professor da Escola Central e da Academia das Belas Artes, bom compositor e desenhista, autor da conclusão do Palácio do Itamaratí, do solar do Itamaratí (na Tijuca), do hemiciclo e portão do antigo Matadouro, das fachadas da Santa Casa de Misericórdia e do Hospital Nacional de Alienados (na Praia Vermelha), dos dois pavilhões de entrada do Cemitério de São Francisco Xavier, de inúmeros prédios da Cidade de Petrópolis e do Palácio Imperial de Petrópolis (em colaboração com Koeller e Guillobel). *Antônio Batista da Rocha,* primeiro arquiteto brasileiro, diplomado pela Açademia, que conseguiu, em concurso, o Prêmio de Viagem. Secretário da mesma instituição e substituto de Grandjean de Montigny, após o falecimento deste, no lugar de professor de arquitetura. *Job Justino de Alcântara Barros,* sucessor de Batista da Rocha na cátedra de arquitetura; autor das decorações feitas na Praça Municipal (antigo Valongo) por ocasião da

chegada da terceira Imperatriz do Brasil; diretor interino da Academia, em substituição a Felix Emílio Taunay; e chefe das obras da Igreja da Candelária, de 1857 a 1865. *Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive*, que foi professor de pintura histórica. *José Correia de Lima*, que, dedicando-se à pintura, deixou alguns quadros de valor, existentes nas galerias do Museu. *João José Alves*, autor do antigo edifício do Instituto Nacional de Música e professor de Desenho do Arsenal de Guerra e de Arquitetura no Liceu de Artes e Ofícios. *José Antônio Monteiro*, autor do primeiro edifício do Paço Municipal, na Praça da República. *José Rodrigues Moreira*, que foi o segundo Prêmio de Viagem de Arquitetura, seguindo para a Europa em 1865, onde — a exemplo de Porto-alegre e de Batista da Rocha — ouviu as lições de Canina. *Joaquim Cândido Guillobel*, Brigadeiro do Exército, membro dos mais conspícuos do Imperial Corpo de Engenheiros, excelente desenhista e aquarelista, arquiteto autor do corpo central — néo-clássico — do Hospital Nacional da Praia Vermelha, da reforma interna da Igreja da Cruz dos Militares, do Palácio Imperial de Petrópolis (em colaboração com Koeller e Rebelo), e do último chafariz, em granito, que existiu no Largo da Carioca. *José Albano Cordeiro*, mais adiante mencionado e que tanto se dedicou à crítica arquitetural.

DIRETOR DA ACADEMIA

Com a morte de Henrique José da Silva, ocorrida em 29 de Outubro de 1834, Grandjean de Montigny assumiu a direção interina da Academia em 1.º de Novembro. A 12 de Dezembro reuniu-se o *Corpo Acadêmico* para, de conformidade com os *Estatutos*, proceder à eleição do Diretor. Presentes todos os membros, em número de sete, procedeu-se ao escrutínio secreto, obtendo quatro votos Felix Emílio Taunay, dois votos Grandjean de Montigny e um o professor de desenho, Simplício Rodrigues de Sá ou da Silva. Nessa mesma data, o futuro segundo Barão de Taunay tomava posse do cargo.

ARQUITETO OFICIAL

A primeira incumbência que Grandjean de Montigny recebeu do Governo foi a de projetar o edifício da *Escola Real*, cuja construção sofreu as consequências da apatia do meio, da eternamente lenta burocracia oficial, da volta de D. João VI para Lisboa e da intromissão do nefastíssimo Diretor Henrique José da Silva, que obteve a nomeação de um tal Cândido Borges para arquiteto da obra. Mas, o protesto dos artistas franceses impediu que esse estado de cousas per-

durasse por muito tempo e Grandjean de Montigny foi reintegrado no seu posto.

As obras prosseguiram muito vagarosamente, até que, dez anos depois de iniciadas, tiveram termo. A 5 de Novembro de 1826, já sob o Império Brasileiro, foi inaugurada a sede da *Academia Imperial das Belas Artes.*

O terreno destinado à edificação era mau, estreitissimo, e sem vista, pois estava situado num beco.

O primitivo projeto da Escola abrangia dois pavimentos, com frente para a antiga *Travessa do Sacramento,* depois denominada *das Belas Artes,* mas por economia fez-se somente o primeiro pavimento e a parte central do segundo, ou seja o belíssimo templo helênico colocado sobre a entrada.

A fachada principal abrangia tres corpos, um central e dois laterais. O primeiro, e mais saliente, apresentava revestimento de cantaria aparelhada em *ŏpus-incertum,* e uma única abertura, ou ampla porta de arco pleno, tendo no fecho uma estatueta de bronze, representando Apolo. Baixos relevos de barro cozido, colocados nas enxutas do arco, figuravam gênios. E um portão de bronze, com palmetas e medalhões, desenhado por Grandjean em 1831, estava colocado à entrada do edificio. Esse corpo central, cuja "*masse imposante et riche de details d'un excellent goût d'architecture donnait le caractére convenable à un palais des beaux arts*", era completado com duas estátuas de Apolo e Minerva, colocadas sobre socos de granito, nas duas *antes* do pequeno templo, e apresentava as seguintes inscrições em bronze: *Petrus — Bras — Imp. I — Artibus — Munificentiam — Consecravit* — colocado no friso; e *Academia — Imperialis — Bellarum — Artium,* disposta na arquivolta da entrada.

Os corpos laterais — que completavam esse pavimento — eram perfeitamente simétricos e apresentavam embasamento de granito, oito janelas e uma porta, cada um. Um corredor central punha em comunicação as aulas e atelieres voltados, respectivamente, para a Travessa e para os dois pátios interiores. Para chegar até lá, passava-se pelo amplo vestíbulo, cujo piso era revestido de mármore e possuia quatro colunas Dóricas Romanas, que sustentavam o teto, e um hemiciclo Dórico Romano, em cujo centro se destacava o busto de Dom Pedro II. Mais tarde o hemiciclo foi utilizado para a colocação da escada. Essa, esteve situada, durante os primeiros tempos, à esquerda do vestíbulo. Tinha como ornamentação na parte baixa a estátua da América — feita para a Praça do Comércio — e na parte alta uma figura de Musa.

O segundo pavimento constava — como já se disse — tão só da parte central, ou pórtico hexastilo de colunas jônicas, sendo os fustes

inteiriços de granito da Glória e as bases e capitéis de bronze. Tres portas de verga reta, com guarnecimento de cantaria, davam passagem do salão da Biblioteca — ali situado — para a ampla sacada, com balaustres de bronze. Tres baixos relevos de barro cozido, representando a arquitetura, a pintura e a escultura, estavam colocados nas padieiras dessas portas. O frontão reto, que dominava o conjunto, era de granito, tendo no tímpano um baixo relevo de barro cozido, representando *Febo no seu carro luminoso.*

O teto do salão da Biblioteca apresentava a composição, muito harmoniosa e de bom colorido, de autoria de Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira. Executada na Europa em 1855, constituia uma alegoria às Artes, destacando-se sobre o azul do céu as figuras mais representativas da pintura, escultura, gravura, arquitetura, música e poesia.

Fronteira ao edifício, fez Grandjean de Montigny uma pequena praça circunscrita por uma construção em hemiciclo, com um pavimento, e destinada à residência dos servidores da Escola. Dividida em duas partes, pois no meio começava a rua então aberta, essa construção, hoje muito mutilada, tinha a mesma arquitetura do edifício escolar, possuia dois nichos que nunca tiveram estátuas, e uma platibanda coroada com vasos de mármore.

O exíguo edifício escolar, onde nem cabiam os alunos, nem havia galerias de exposição, albergou, não obstante, em uma das suas alas, de 1831 a 1836, a Tipografia Nacional.

Em 2 de Dezembro de 1854 foi lançada a pedra fundamental da parte posterior do edifício, destinada à Pinacoteca, a ser erigida segundo projeto do arquiteto Job Justino de Alcântara. A cerimônia que foi solene, teve a presidí-la o Ministro do Império, Conselheiro Luiz Pedreira do Couto Ferraz e abrilhantada esteve com a presença do Conservatório de Música, cujos componentes entoaram um hino às artes, de autoria de Porto-alegre, regido por Francisco Manuel da Silva, Mestre da Capela Real e *Presidente* do Conservatório. Assim aparecem irmanados, numa mesma cerimônia comemorativa do prosseguimento da obra do mestre, dois discípulos de Grandjean de Montigny.

Reconstruido o edifício, em 1860, pelo arquiteto português Rafael Castro, foi algum tempo depois completado — com a construção dos corpos laterais do segundo pavimento — pelo arquiteto Bethencourt da Silva, sendo Diretor da Academia o Conselheiro Antônio Nicolau Tolentino.

Finalmente, em 1908, foi dali transferida a já, então, Escola Nacional de Belas Artes para o Palácio da Avenida Rio Branco, projetado pelo nosso progenitor Arquiteto e Professor Adolfo Morales

de los Rios y Garcia de Pimentel, discípulo da Escola de Belas Artes de Paris.

De então para cá, o edifício — ocupado pelo Ministério da Fazenda — foi constantemente mutilado, com o protesto veemente dos arquitetos do Brasil. Isso não impediu que se resolvesse em 1938 a sua completa demolição para dar lugar a uma outra construção oficial.

Nas decorações festivas destinadas a comemorar a chegada (5 de Novembro de 1817) da Arquiduquesa da Áustria D. Maria Leopoldina, Grandjean de Montigny teve importante participação.

Projetou um *Arco Romano*, mandado erigir pelo *Corpo de Comércio* na entrada da Rua Direita, com frente para o Arsenal de Marinha. O Padre Luiz Gonçalves dos Santos, diz, nas suas valiosas e interessantes Memórias, que essa obra "*pela sua beleza, e gosto de arquitetura mereceu os devidos aplausos, dados geralmente por todos ao seu arquiteto Mr. Grandjean de Montigny, e ao Pintor de História Mr. De Bret*". Essa construção possuia tres arcos; sendo maior o central, sustentado por oito colunas Dóricas, colocadas aos pares. Os arcos menores estavam ladeados por duas pequenas muralhas que serviam de pedestais às figuras representativas do Danúbio e do Rio de Janeiro... A primeira ostentava a Águia Bicéfala do Império Austríaco e a legenda *Danubius;* a segunda, que pretendia representar um rio carioca, sem existência real, tinha por símbolo as armas do Reino Unido e a inscrição *Januarius.* Baixos relevos, dispostos nos sobre-arcos centrais, representavam: de um lado os emblemas do Antigo e do Novo Mundo, unidos ao caduceu do comércio; e do outro, duas *Famas*, sendo que uma depositava no altar do himeneu as ciglas dos Príncipes Reais, e a outra embocava uma trombeta. Sobre a platibanda havia, em ambas as frentes, um grupo formado de duas estátuas sedestres com os atributos da paz e sustentando uma coroa de flores. A decoração era completada com festões, palmas e medalhões. Esse monumento festivo foi evidentemente inspirado na entrada do Palácio da Legião de Honra, de Paris, construido em 1782, na última fase do Estilo Luiz XVI, pelo Arquiteto Pierre Rousseau.

E defronte da Igreja da Cruz dos Militares, Grandjean de Montigny levantou outra decoração, imitando um *Triunfo Romano.* Oito grandes mastros com estandartes, formavam um arco; festões de flores e folhagens os ligavam entre si, e medalhões rodeados de palmas traziam inscrições relativas aos doze atributos peculiares à jovem Princesa: *Bondade — Doçura — Amabilidade — Sensibilidade — Beneficência — Constância — Talento — Espírito — Ciência — Encantos — Graça — Modéstia.*

Tanto o *Arco* como o *Triunfo*, foram iluminados à noite com velas de cera colocadas em copos de côres, em globos e mangas de vidro e em lustres de cristal.

Nova colaboração emprestou Grandjean de Montigny às festividades oficiais. Assim, para a Aclamação de D. João VI (6 de Fevereiro de 1818), ele levantou diversas construções decorativas: fronteira à varanda da Aclamação (obra do "*arquiteto de Sua Majestade*", João da Silva Moniz) que ficava na frente do atual edifício da Academia de Comércio, havia um *Arco Triunfal*, ao lado deste um *Templo de Minerva* e ao centro do Largo do Paço um *Obelisco*.

O "*Arco de Triunfo à Romana*", mandado fazer pela Real Junta do Comércio, tinha uma das faces voltada para o mar e a outra para o Terreiro do Paço. Compunha-se de uma única abertura, semi-circular, apoiada em dois maciços, cada um dos quais estava ladeado de duas colunas Corintias sobre pedestais. Nos intercolúnios havia nichos com as figuras de Minerva e de Ceres; alusivas, portanto, à Ciência e à Agricultura. Por cima dos nichos, entre a imposta e a arquitrave, estavam colocados baixos relevos com assuntos relativos ao desembarque de Sua Majestade. Um representava a "*Cidade do Rio de Janeiro, apresentando-lhe as chaves, e sustentada pela América, seguida das Capitanias, que compõem o Reino do Brasil*". O outro figurava "*El-Rei agazalhando as Artes, e o Comércio, que ao pé do Tronò vinha ofertar suas homenagens*". No friso, e na prumada das colunas já mencionadas, existiam disticos da Europa, Ásia, África e América, separando tres baixos relevos que tinham por motivos os escudos dos tres Reinos Unidos, rodeados de festões. Ao centro e acima do escudo do Reino do Brasil, estava a cifra de S. M. e o dístico — "*Ao Libertador do Comércio*". Um ático coroava o monumento e servia de pedestal às figuras representativas do Rio de Janeiro (nova confusão entre o nome da Cidade e o suposto Rio descoberto em Janeiro) e do Tejo, que sustentavam as armas Reais. Dois pórticos laterais, cada um com oito colunas Dóricas Romanas, isoladas, e duas *antes* nos extremos, completavam o monumento. Essas colunas tinham coroas sobrepostas aos capitéis, com as cifras J. VI, unidas por festões. Ao projetar esse monumento, Grandjean de Montigny, fiel às lições hauridas em Roma, praticava, como tantos outros o fizeram e ainda não poucos o fazem, o contrassenso de combinar as arcadas com as colunas que sustentam um entablamento. É dispositivo ilógico embora clássico. Colunatas e arcadas são sistemas distintos, oriundos de povos diversos e gerados por motivos diferentes. Assim, os gregos, que possuiam grandes blocos de mármore, podiam, e deviam, empregar a arquitrave para cobrir uma passagem ou uma abertura. Já os roma-

nos, que não possuiam senão materiais de pequenas dimensões, adotaram o arco. Um sistema é o denominado de *arquitetura arquitravada;* o outro, é o chamado de *arquitetura de arco.* Combinar os dois sistemas é um absurdo. E mais absurdo é repetir indefinidamente essa combinação, somente porque o uso a consagrou.

O templo dedicado à Deusa da Sabedoria: *Minerva* — foi erigido por ordem do Senado da Câmara. Era de planta quadrada, sustentado por trinta e duas colunas Dóricas Gregas e inteiramente aberto nas frentes laterais e principal. Um estilobato servia de embasamento. A frente principal era dodecastila, com o caracteristico entablamento grego e o frontão. No friso lia-se: "*A El-Rei o Senado, e o Povo*". O baixo relevo existente no tímpano era constituido de figuras que representavam Neptuno e os principais rios do Universo — Danúbio, Eufrates, Nilo e Amazonas — oferecendo aos Reis os produtos das regiões por eles percorridas. Uma estátua da Fama, colocada sobre o vértice do frontão, e trípodes assentes nos extremos do mesmo, completavam a decoração externa. O acesso era feito por uma larga escadaria, com dois pedestais que serviam de base às estátuas da História e da Poesia. No fundo do templo, uma parede fechava o recinto e servia de painel para o "*Busto de El-Rei Nosso Senhor, ao qual Minerva cobria com a Égide*". Eram figuras de "*mármore alvíssimo e ambas colossais*". Ao contrário do que acontecera com os outros trabalhos decorativos anteriormente executados por Grandjean de Montigny, em que se imitava o granito cinzento ou o mármore branco, esta obra era policromada. Assim, as colunas imitavam o granito rosa; o embasamento, escada e parede do fundo fingiam ser de mármore branco com veios cinzas; o entablamento e o ático assemelhavam-se ao mármore cinzento; as trípodes, estátuas e molduras da cornija pareciam de bronze. Essa construção era — no dizer de Maler, sempre propenso a deprimir os patrícios exilados — isenta de originalidade, porquanto recordava aos Franceses o templo construido no Pont-Neuf, de Paris, para comemorar o regresso de Luiz XVIII. Entretanto, a obra de Grandjean de Montigny foi reproduzida no reverso da medalha comemorativa conhecida por *Senatus Fluminensis*, gravada por Zéphirin Ferrez.

O terceiro monumento — o *Obelisco* —, repousava sobre um pedestal, assente, por sua vez, num grande refúgio circular com tres degraus acima do nivel do terreno.

Essas tres obras, em que Grandjean de Montigny teve a valiosa colaboração de De Bret e de Auguste Taunay, foram profusamente iluminadas nas noites de 6, 7 e 8 daquele mês e ano. O aspecto que elas apresentavam era muito interessante, porquanto: "*Fazia uma agradavel sensação a vista simultânea destes Monumentos Grego, Ro-*

mano e Egipcio, não só pela beleza de iluminação, que os decorava, mas tambem pelo bom gosto de sua arquitetura, que só as pessoas inteligentes podiam conhecer, e apreciar.

Depois, vem as festas de natalício do Sereníssimo Senhor Dom Pedro de Alcântara, Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, do Brasil e Algarves e comemorativas, outrossim, do seu enlace com a "Sereníssima Princesa Real D. Maria Leopoldina Josefa Carolina".

O Senado da Câmara, para comemorar o grande acontecimento, fez construir, no Campo de Santana, um vasto *estádio*, segundo o projeto de Grandjean de Montigny. Os festejos alí realizados — cavalhadas, justas, danças, jogos e touradas — tiveram início em 12 de Outubro de 1818 e duraram seis dias. Deles participaram o povo, a nobreza, o corpo diplomático e a Côrte.

As arquibancadas apresentavam, em planta, a forma elipsoidal, ficando ao centro uma praça com a mesma forma. Um alto embasamento separava essas duas partes. Nas extremidades do eixo menor da elipse, voltados um para o outro e ocupando toda a largura das arquibancadas, havia dois monumentos: um Arco de Triunfo e a Tribuna Real. O imponente pórtico, que constituia o Arco de Triunfo, era formado por uma colunata, que sustentava vistoso entablamento. Sobre a platibanda havia um grupo escultórico representando *"o carro do Sol, tirado por 4 Etontes, ao lado direito está Hércules, que aterra o Touro de Creta, e do esquerdo se vê Mercúrio domando a vaca Jo"*. Nos intercolúnios extremos havia duas figuras de toureadores, em tamanho natural, colocadas sobre pedestais. A Tribuna Real era um templo grego hexastilo, tendo no tímpano as armas do Reino Unido, ladeadas das figuras representativas de Portugal e do Brasil. As colunas tinham os capitéis e as bases douradas, e a *cella*, que era o Camarim Real, apresentava as paredes externas cobertas de seda rósea e as internas pintadas a óleo, figurando um jardim. Janelas com vidraças, iluminavam lateral e posteriormente o recinto. Nos quatro pontos de contacto dos arcos formadores da elipse, existiam coretos para as bandas de música. Uma colunata com 148 unidades, sustentava o entablamento e contornava a praça, ligando entre si os coretos, o Arco e a Tribuna Real. A balaustrada, disposta no intercolúnio, servia de peitoril para os 296 camarotes que constituiam a primeira ordem; uma segunda ordem, de igual número de camarotes, estava colocada logo atrás, e mais elevada. O embasamento era decorado com cabeças de touros unidas por festões; as duas ordens de camarotes ficavam separadas por uma faixa de renda sobre campo azul; e uma galeria de vidraças protegia as arquibancadas pelo lado externo. E como tinha sido dado a esse redondel — que recebeu o nome de *Praça do Curro*

— um caracter mais ou menos definitivo, toda a construção foi pintada a óleo com molduras douradas, e coberta com telhas de canal.

Um historiador disse, e outros sem maior exame repetiram, que um jornal aquí publicado, denominado *Despertador Constitucional*, sugerira, num dos seus números de Outubro de 1824, que fôsse erigida uma estátua a D. Pedro I. Entretanto, os jornais daquela época — entre os quais não foi encontrado o antes mencionado — nada dizem a respeito. Nem mesmo os prestigiosos *Diário do Rio de Janeiro* e *Spectador Brasileiro*. Somente um ano após, aparece o número do *Despertador Constitucional Extraordinário*, inteiramente dedicado à petição que fôra endereçada ao Imperador para que permitisse a erecção de sua estátua. Mas o fato é que, com jornal ou sem ele, a idéia foi lançada e aceita pelo Senado da Câmara em sua sessão de 11 de Maio, ficando constituida dois meses depois a comissão incumbida de organizar o plano do monumento.

Faziam parte dessa comissão: Frei Antônio de Arrábida, Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho, José da Silva Lisboa (depois Barão e Visconde de Cairú), José Joaquim Carneiro de Campos (Visconde e futuro Marquês de Caravelas), General Francisco Cordeiro da Silva Torres e Alvim (muito mais tarde Visconde de Jerumirim), o professor de mecânica François Ovide, e os artistas Jean Baptiste De Bret, Henrique José da Silva e José de Cristo Moreira (pintores), João Joaquim Alão e Marc Ferrez (escultores) e Grandjean de Montigny (arquiteto).

O mestre de arquitetura da Missão apresentou dois projetos: uma estátua equestre, com um pedestal simples que se apoiava numa base constituida de paralelipípedos escalonados, a ser erigida na Praça da Constituição, e que deu origem ao atual monumento; e uma outra pedestre, e simbólica, *"As Províncias oferecendo louros ao Imperador"* — para a Praça da Aclamação — em que o Imperador, *"com cetro, coroa e manto estava trajado à moderna e as províncias à maneira clássica"*.

Nada se fez, porém. Foi somente em 1862 — a 30 de Março — que o Imperador D. Pedro II inaugurou a belíssima estátua equestre que pode ser vista na Praça Tiradentes, de autoria do escultor brasileiro João Maximiano Mafra, modificada pelo estatuário francês Louis Rochet, artista erudito, notavel antropólogo, profundo conhecedor da língua chinesa, e autor, não só do monumento a José Bonifácio, do Largo de São Francisco, mas, tambem, do famoso grupo *O Conde Ugolino e seus filhos* e da colossal estátua de Carlos Magno, existente na Praça da Notre Dame, em Paris.

Para festejar a chegada, em 16 de Outubro de 1829, da que viria a ser segunda Imperatriz, a D. Amélia Augusta Eugênia Napoleona — Grandjean de Montigny fez, por ordem dos *Guardas Nobres*, no Largo do Palácio e próximo ao mar, dois templos: um dedicado ao *Amor;* outro consagrado ao *Himeneu.* O primeiro era monóptero, tendo uma cúpula sustentada por colunas compositas, com caneluras, bases e capitéis dourados. No interior havia duas figuras simbólicas colocadas sobre um pedestal. Esse pequeno monumento era, como se vê pela descrição, inspirado no *Temple de l'Amour*, do Parque do *Petit Trianon*, em Versailles. O do Himeneu era constituido de um corpo central, em meia rotunda, e de duas alas, verdadeiras *loggias*, que ocupavam toda a largura da praça.

A coluna, imitando a de Trajano, erigida, na mesma ocasião, no Largo de São Francisco de Paula pelos residentes franceses, com o auxílio dos marinheiros do Almirante Grivel, comandante da divisão naval francesa, não foi devida a Grandjean de Montigny, como se tem erradamente afirmado. O seu autor foi o arquiteto, já citado, Pedro José Pézerat, que o Imperador D. Pedro I tomara a seu serviço desde 1828, na qualidade de *arquiteto particular*, em substituição do arquiteto português Manuel da Costa. De Bret afirma que a iluminação da coluna era tão feérica que se avistava da Rua Direita, e nos revela que na noite do casamento — 28 do mesmo mês: — *"Un corps de musique de la marine française, installé sur le piedestal, entretint, pendant une partie de la nuit l'allegresse des quadrilles qui se formaient successivemente autour de la colonne".*

Nas galerias da Escola de Belas Artes há um projeto muito bem proporcionado, de autoria de Grandjean de Montigny, destinado a perpetuar o ato da abdicação de D. Pedro I (7 de Abril de 1831). Grande escadaria circular rodeia a plataforma em que está assente uma fonte, tambem circular, do centro qual emerge alta coluna decorada com anéis floridos e dísticos com os nomes das Províncias do Brasil. Um índio, figurando o Brasil, coroa o monumento. Em baixo do desenho, que é aquarelado, se lê a inscrição que segue: *Projeto de um Monumento a Erigir no Campo da Honra em Memória do Dia VII de Abril de MDCCCXXXI — Dedicado À Nação Brasileira. Grandjean Professor de Arquitetura da Imperial Academia de Belas-Artes e antigo pensionário da Academia Francesa em Roma.*

Inexecutado o projeto acima citado, caberia a Grandjean de Montigny a glória de projetar, em 1834, o edifício para o primeiro Mercado digno desse nome que aquí houve e que substituisse as infetas barracas até então existentes na Praia do Peixe. Recebendo a incum-

bência da Câmara Municipal, ele concebeu um vasto edifício de um pavimento, de planta retangular, com arcarias sobre um pátio central. O edifício estava externamente constituido, em cada frente, de um embasamento de granito e de dezesseis vãos de arco pleno, com guarnecimento de granito, semi-abertos, isto é, vasados na metade de sua altura. Uma cornija de granito e a competente platibanda vasada à romana completavam os frontispícios. Ao centro das frentes voltadas para o Largo do Paço e para a Rua do Ouvidor, estavam os portões de entrada, coroados por frontões retos. No tímpano dos mesmos, havia, respectivamente, as inscrições seguintes: *A Câmara Municipal mandou fazer em 1835* e *Praça do Mercado*. A obra ficou inteiramente concluida em 1841.

O projeto de Grandjean não foi, entretanto, respeitado, pois não poucas foram as modificações feitas pelos encarregados das obras.

No centro do pátio central havia um chafariz de granito, interessantíssimo, que merece ser descrito. Compunha-se de uma bacia circular, do centro da qual emergia um bloco sucessivamente composto de dois paralelipípedos, sendo o de baixo envolvido por um feixe de oito pequenos cilindros, e o de cima, menor, terminado por uma cornija. Quatro esferas, colocadas sobre a mesma, sustentavam uma esbelta pirâmide de base quadrada, terminada por um ouriço de cobre. Quatro golfinhos fundidos em bronze — tendo as caudas encostadas no segundo paralelipípedo e as cabeças apoiadas nos feixes da base — completavam o monumento, jorrando água para a bacia. Aquele mercado foi conhecido pelas denominações de: *"Praça do Mercado"*, *"Mercado da Praia do Peixe"* — em virtude das bancas para a venda do peixe existentes na grande rampa que alí ainda pode ser vista (Praça 15 de Novembro; antigo "Largo do Paço") — e *"Mercado da Candelária"*. Foi demolido pelo Prefeito Inocêncio Zerzedelo Correia, sendo destruido o belíssimo chafariz.

Nova colaboração haveria de emprestar Grandjean de Montigny ao Governo, para solucionar o problema de dar instalação condigna ao Senado do Império. Solicitado por José Clemente Pereira, que tinha a intenção de mandar levantar, em 1848, um edifício para a Câmara Alta na Rua do Espírito Santo, Grandjean de Montigny apresentou tão magnífica composição arquitetônica que Felix Emílio Taunay, então Diretor da Academia, era de opinião que o projeto *"seria capaz de atrair a atenção do Mundo"*. Alguns dos numerosos desenhos desse projeto podem ser apreciados nas galerias da Escola. Num deles — *Desenho G* —, que é uma secção, se vê a sala destinada à Fala do Trono: vasto recinto semicircular, com o trono imperial e as bancadas para os congressistas. É delicadamente desenhado e

Página do Album: *Rio de Janeiro Pitoresco*, de Buvelot e Moreau. As vistas são: Arcos da Carioca, chafariz da Rua do Conde (ainda existe, Rua Frei Caneca) e segunda *Praça do Comércio*, feita, tambem, por Grandjean. Observe-se que então havia, na Rua Direita, alguns *arranhacéus!*

"Parada no dia 2 de Dezembro no Largo do Paço". Litografia de Jean Baptiste Arnaut e Victor Adam. O lugar do pequeno alpendre é onde hoje começa a Rua 7 de Setembro. Observe-se a Catedral e Capela Imperial, a Igreja do Carmo e a perspectiva da Rua Direita, atual 1.º de Março. (Secção de Estampas da Biblioteca Nacional).

Portal barroco da Igreja do Carmo, de autoria de Mestre Valentim da Fonseca e Silva.

Fachada do Solar da Marquesa de Santos, em Estilo Imperial, feição néo-clássica brasileira, na atual Avenida Pedro Ivo.

aquarelado, sendo o único que leva a bela e harmoniosa assinatura do projetista. Outro desenho digno de menção, é o da planta. A distribuição interior é muito bem concebida, e a ventilação, iluminação e circulação foram convenientemente estudadas. A resenha dos compartimentos e dependências, exarada no próprio desenho, é tão minuciosa e perfeita que hoje não se poderia organizar melhor programa para um projeto de casa legislativa.

Como arquiteto oficial, Grandjean de Montigny fez a adaptação, em 1838, do Seminário São Joaquim, para a instalação do Colégio de Pedro II, conservando o caracter colonial que o edifício possuia. Saiu-se tão bem da incumbência, que o Jornal do Comércio, de 27 de Março daquele ano, notificando a abertura do estabelecimento, diz, referindo-se ao reputado profissional: "*Mr. Grandjean é um artista de cunho, um homem de arte que sabe o que faz, reunindo ao util o agradavel; e a grande atividade que ele empregou na restauração do Seminário antigo, assim como o bem acabado da obra, provam em seu abono as boas qualidades que deve possuir um arquiteto*". Executou, mais, o esboço para a nova séde da Câmara Municipal; o projeto da Biblioteca Imperial, que obteve um prêmio especial na 2.ª Exposição Geral de Belas-Artes (1841); o do novo Palácio Imperial; e um outro ante-projeto, em 1842, com a colaboração do Engenheiro Júlio Frederico Koeller, para a nova séde do Museu Nacional que o Ministro Cândido José de Araujo Viana pretendia ver construida.

Segundo revela Sousa Viterbo, existe num ofício — dirigido em 20 de Outubro de 1819 pelo Sub-Inspetor das Obras do Palácio da Ajuda, Antônio Francisco Rosa, ao Inspetor das mesmas, José da Costa e Silva — uma referência a Grandjean de Montigny, na sua qualidade de consultor oficial. É a seguinte: "*O Arquiteto atualmente encarregado por V. Sa. na execução dos riscos e obras do real palácio de N. Senhora da Ajuda, tem a honra de representar que sendo por V. Sa. determinado responder às dúvidas oferecidas pelos sábios arquitetos Mr. Granjean* (sic) *de Montigny e João da Silva Moniz, produzidas do exame que S. Majestade El-Rei nosso Senhor mandou fazer às plantas deste real palácio...*" O referido exame se prende à luta e polêmica travadas entre Rosa e Costa e Silva a respeito dos trabalhos efetuados naquela propriedade Real, das quais resultou a publicação, por ambos, de uma série de opúsculos.

Na 7.ª Exposição Geral de Belas-Artes (1846), os projetos oficiais de Grandjean chamaram grandemente a atenção.

E como recompensa ao seu mérito, o Governo Imperial lhe concedeu, no ano seguinte, o título e as insignias de Oficial da Ordem da Rosa. O decreto é do teor seguinte: "*Querendo Dar uma pública*

demonstração do quanto desejo Honrar as Artes e aqueles que as cultivam; e Tendo atenção a que Augusto Henrique Vitorio Grandjean de Montigny foi um dos que mais se distinguiram pelas produções que apresentaram na última exposição, que teve lugar na Academia das Belas-Artes desta Côrte: Hei por bem Nomea-lo Oficial da Ordem da Rosa. Palácio do Rio de Janeiro em doze de Fevereiro de mil oitocentos e quarenta e sete, vigésimo sexto da Independência e do Império — Com a Rubrica de Sua Majestade o Imperador. Joaquim Marcelino de Brito".

Ao terminar a descrição das obras levadas a efeito pelo infatigavel artista, no seu caracter de arquiteto governamental, cumpre ventilar um assunto que não deixa de ser interessante: o da autoria, que lhe foi ultimamente emprestada, da Fonte ou Chafariz da Carioca.

O primeiro chafariz foi construido por ordem do Capitão General D. Aires de Saldanha de Albuquerque Coutinho Matos e Noronha, tendo começado a funcionar em 1723, reinando D. João V em Portugal. Mandado vir de Lisboa, era todo de cantaria e de pequena altura, obedecia ao traçado barrôco, mas não podia ser considerado um modelo de boa arquitetura. A direção das obras esteve a cargo de D. Custódio da Silva Serra, Capitão-Mor das Minas Gerais, auxiliado por Vicente Lopes Ferreira.

Reconstruido em 1823 e demolido em 1830, teve como substituto um outro de madeira pintada fingindo granito, com cem bicas: mandado construir pelo Intendente de Policia Luiz Paulo de Araujo Bastos. As razões que determinaram a construção desse chafariz provisório e, depois, de outro, definitivo, cujas obras foram começadas em 3 de Fevereiro de 1833 e inauguradas em 7 de Abril do ano seguinte, são reveladas por De Bret. Diz ele: *"Quant à Rio de Janeiro, une pénurie d'eau, ressentie dans cette ville vers l'année 1830, provoqua sur la place de l'insuffisante fontaine de la Carioca, la construction provisoire d'un reservoir de bois, dont le cente robinets facilitaient la repartition de l'eau si nécessaire à une population chaque jour plus nombreuse. Et par suite de cette prévoyance, il existe aujourd'hui, sur cette même place, une grande fontaine jaillisante, construite en granit, et dont les vastes bassins peuvent contenir tout le volume d'eau qui s'écoule pendant la nuit".*

José Albano Cordeiro escreveu no *Ostensor Brasileiro*, que era um "*Jornal Literário Pictorial*", um artigo sobre "*O velho, e novo chafariz da Carioca*" em que classifica o novo chafariz de "*monstro*" e lamenta a destruição do velho. Nesse artigo, publicado, com duas gravuras, em 1845 — isto é, doze anos depois da inauguração e cinco

anos antes da morte de Grandjean de Montigny — o Sr. Cordeiro se refere a um projeto do arquiteto Sr. Guillobel, de modificação do velho chafariz. Em a nova construção, classificada pelo notavel cronista carioca Vieira Fazenda como *"casarão de pedra, atestando o nosso mau gosto"*, o respectivo autor se inspirou, incontestavelmente no traçado de Guillobel, descrito por Cordeiro. Na falta de qualquer informação ou documento referente ao autor do novo chafariz, e levando em conta não só as razoaveis críticas acima transcritas, mas tambem as notaveis deficiências da obra, recorremos ao Comandante Renato Guillobel e dele obtivemos a revelação de que o seu avô paterno, o Brigadeiro Joaquim Cândido Guillobel — que exercera, como já se disse, alem da profissão das armas a de arquiteto — fôra de fato o autor do projeto, não lhe cabendo, porém, nenhuma responsabilidade na deturpação levada a efeito.

Todos os que tiveram a oportunidade de observar a frontaria do chafariz da Carioca, lembrar-se-ão que não tinha grande valor arquitetônico. Por isso e pelo que antes ficou exposto, não pode continuar a ser atribuida a autoria do mesmo a Grandjean de Montigny. Bem andou a administração pública municipal ordenando a sua demolição — em 1926 — para alargamento do Largo da Carioca.

ARQUITETO PRIVADO

Como arquiteto privado, Grandjean de Montigny fez notaveis edificações, que serão detalhadas a seguir.

Uma das primeiras, e que lhe deu grande renome, foi a sede da primeira Praça de Comércio, levantada no terreno compreendido entre o mar e a Rua do Sabão (hoje General Câmara), cedido para esse fim, aos negociantes da Cidade, por D. João VI. Iniciados os trabalhos em 11 de Junho de 1819, estava inaugurado, no dia do aniversário do Rei: 13 de Maio de 1820, um dos mais belos e harmoniosos edifícios daquela época.

O projeto, existente nas galerias da Escola, representa um edifício de um pavimento, com um corpo central e dois laterais. O primeiro tinha tres portas e os outros, tres janelas cada um. A fachada posterior, que deitava sobre o mar, tinha igual disposição. As fachadas laterais possuiam uma porta central e cinco janelas de cada lado da mesma. Todos os vãos eram de arco pleno. A diferença de nivel entre a rua e o patamar de entrada do edificio era transposta por meio de duas escadas de pedra, entre as quais se abria o coletor das águas fluviais.

O corpo central, mais alto que os outros, estava constituido assim: do grande patamar já referido, com quatro estátuas pedestres, em tamanho natural, representando o Comércio, a Navegação, a Agricultura e a Indústria; das portas de acesso ao edifício, de um friso bem largo, sobre o qual estava escrito — *Joanne Sexto Regnante, Anno MDCCCXX;* de uma cimalha bem moldurada; de alta e lisa platibanda, com o dístico *Praça do Comércio;* e, finalmente, de uma superelevação da fachada, constituida de um frontão reto, com um óculo semicircular, para melhor iluminação do interior. O tímpano desse frontão estava decorado com as armas dos tres Reinos: Portugal, Brasil e Algarves: o escudo com as cinco quinas, a esfera armilar e os sete castelos. Dois dragões, com os corpos voltados, respetivamente, para a destra e para a sinistra, e com as cabeças afrontadas, sustentavam com os bicos um grande festão e apoiavam uma das patas dianteiras em cornucópias. Esse conjunto decorativo é digno de menção especial pela feliz e original disposição dos elementos componentes.

Os corpos laterais do edifício repousavam sobre um estilobato. O friso, cimalha e platibanda eram os mesmos figurados no corpo central, havendo nas extremidades duas pilastras almofadadas que completavam a fachada. Sobre a platibanda, e correspondentes a essas pilastras, havia duas estátuas sedestres representando a Europa e a América, como indicavam os dísticos rodeados de coroas de louros e colocados abaixo delas. Ambas foram da autoria de Zéphirin Ferrez, sendo que o modelo da estátua da América ainda se acha no porão da Escola. Essa frontaria, um pouco modificada, mas conservando as linhas gerais, ainda pode ser vista na Rua Visconde de Itaboraí.

O Salão Principal — que se conserva tal qual foi inaugurado — apresenta a forma de um retângulo medianamente dividido em quatro partes por duas galerias de colunas dóricas romanas. Essas galerias têm teto em forma de abóbada de canhão. No cruzamento, uma cúpola esferoidal. A iluminação se faz por meio de óculos semi-circulares abertos sobre as portas centrais e pela clarabóia de vidros coloridos da parte central do salão.

O dia da inauguração foi glorioso para Grandjean de Montigny, que alí mesmo, em presença da seleta assistência, foi condecorado, segundo foi amplamente divulgado na ocasião, por D. João VI, com a venera de Cavaleiro da Ordem de Cristo. Nada consta, porém, nos livros de registro de condecorações existentes no Arquivo Nacional. Entretanto, o testemunho de Moreira de Azevedo sobre o assunto é precioso. Diz esse conhecido historiador, em seu trabalho *Túmulos de um claustro*, referindo-se ao edifício da Alfândega e à solenidade alí realizada, o seguinte: *"Querendo o rei D. João VI tributar uma*

Colégio de Pedro II e Igreja de São Joaquim (1850). A adaptação do Seminário de São Joaquim foi obra de Grandjean de Montigny.

Igreja da Cruz dos Militares, na Rua Direita. Fachada de Estilo Jesuitico. Projeto do Brigadeiro José Custódio de Sá e Faria.

Igreja de Nossa Senhora da Candelária. Estilo Barroco Renascentista. Projeto do Brigadeiro Francisco João Roscio.

Igreja de São Francisco de Paula. Interessante exemplar da Arquitetura Ecleciástica Carioca, no século XIX.

Igreja dos Barbadinhos, no Morro do Castelo (1921). Estilo Franciscano Primitivo

homenagem ao grande arquiteto autor de tão bela obra, no dia em que foi inaugurada, permitiu ao artista sentar-se em sua presença e deu-lhe o hábito de Cristo. Esta condecoração recebida das mãos régias e obtida pela arte, conservou-a Grandjean sempre pregada no peito da casaca".

Segundo a opinião de Ferdinand Denis, escritor e historiador francês que aquí esteve, a Praça do Comércio era "*certamente um dos mais notaveis edifícios do Rio de Janeiro; e o primeiro consideravel, em que se manifesta o talento de M. Grandjean de Montigny arquiteto francês, conhecido por assíduos estudos, e que tem já ornado a cidade com várias construções*".

Mas, os graves acontecimentos desenrolados no recinto do mesmo, em 1821, por ocasião da eleição dos deputados brasileiros às Côrtes de Lisboa, fizeram que os negociantes abandonassem esse edifício em sinal de protesto. Em vista disso, o Governo apossou-se dele, destinando-o à Inspetoria da Alfândega.

Passaram-se os anos e tendo o Governo cedido, em 1834, aos comerciantes alguns armazens chamados do *selo da Alfândega* e sido constituida a *Sociedade dos Assinantes da Praça,* de que é sucessora a Associação Comercial, foi Grandjean de Montigny encarregado do projeto da segunda *Praça de Comércio,* cuja construção foi completamente terminada em 1836. Obedecia ao estilo renascença italiana. Possuia dois pavimentos, sendo o primeiro, ou rez-do-chão, precedido de uma galeria com colunata dórica romana, e o segundo com um amplo terraço à frente. Sete portas comunicavam as salas desse pavimento com o terraço. Esse foi dos primeiros feitos no Brasil.

O edifício estava situado na Rua Direita, entre o armazem de estiva da Alfândega e o Beco dos Adelos (atual Beco do Tinoco). Diz De Bret que: "*Cet utile edifice, qui si distingue par la pureté de son execution, fait honneur au vrai talent de notre collegue M. Grand-Jean, professeur de l'Académie Impériale des Beaux-Arts, et qui cummule aujourd'hui le titre honorable d'architecte de la ville*". Essa edificação foi demolida em 1869 para ser aberta a atual Rua Visconde de Itaboraí. Na quadra que sobrou entre a nova rua e a Rua Direita, ergueu-se então o terceiro edifício da Bolsa, cuja pedra fundamental foi lançada em 1872; ficando incumbido das obras o arquiteto Pedro Bosisio. Vê-se, pelo exposto, quanto enganados estão aqueles que atribuem a autoria do edifício da segunda *Praça* a Bethencourt da Silva. O que se lhe deve é a ampliação e melhoria do projeto de Bosisio, levada a efeito em 1875.

Outro trabalho que chamou a atenção, foi o edifício da Rua do

Passeio, esquina da Rua Barão de Ladário (antiga das Marrecas). Mandado construir por D. Brito Sousa e Menezes, constituiu esse solar o presente de noivado que o mesmo fez a D. Ana Doroteia de Oliveira Barbosa de Brito Sousa e Menezes, irmã de D. José de Oliveira Barbosa, Barão do Passeio e Visconde do Rio Comprido, Secretário do 2.º Conde de Rezende (o vice-Rei que lavrou a condenação de Tiradentes) e bisavô do arquiteto Raul Lessa de Saldanha da Gama de Melo Torres Guedes de Brito Haum. Apresentava uma fachada equilibrada (dois pavimentos e uma ampla água-furtada central), era de proporções fora das comuns àqueles tempos, possuia uma boa distribuição interna e uma bela entrada e escadaria. No segundo pavimento havia uma interessante galeria circular, sobre o pátio. Foi demolido em 1936, para dar lugar ao edifício do cinema *Metro*.

De não menos amplas proporções são os edifícios existentes nas Ruas do Catete n.º 221 e Correia Dutra n.º 81. Ambos possuem grande frontaria e dois pavimentos. Tem o primeiro as seguintes características: no primeiro pavimento, quatro largas e altas portas terminadas em arco pleno, com guarnecimento de cantaria e perfilatura simples e rigorosa. As esquadrias são de madeira de lei, com grossas almofadas, e as bandeiras são de ferro, de desenho em forma de leque, e muito bem executadas. No segundo pavimento, seis portas de verga reta dão passagem para a comprida sacada de cantaria, com balaustres fasciculados de ferro e consolos de sustentação. A arquitrave, o amplo e singelo friso, a cornija e a alta platibanda completam a fachada. Se o exterior se apresenta tal qual era, o mesmo não se pode dizer do interior, completamente modificado. Entretanto, ainda se observam lindos fôrros de estuque e algumas bandeiras de portas que não deixam de ser interessantes. O prédio da Rua Correia Dutra era idêntico a este; mas, embora conserve intacta a parte da frente que corresponde ao segundo pavimento, a do primeiro foi adaptada à intercalação de mais um pavimento, perdendo, dessa sorte, o seu primitivo aspecto. O friso possue motivos ornamentais que obedecem a dois modelos, alternadamente dispostos. Ambas as casas possuiram, outrora, belos e grandes pátios, rodeados de pórticos, e amplos terraços, que foram dos primeiros aqui construidos.

Curiosa mansão foi, por sua vez, a situada na confluência das atuais Ruas General Polidoro e Passagem. Hoje quase completamente oculta por outras construções, muito soterrada e inteiramente modificada, estava outrora encravada em amplo parque e apresentava nobres proporções, dois pavimentos, uma água-furtada na fachada principal, um bem lançado telhado com grande beiral e uma clarabóia piramidal cobrindo o curioso corpo cilíndrico onde estava encravada

a escada. Dignos de menção eram, tambem, os bem trabalhados fôrros de madeira.

No antigo Caminho de Mata-Porcos, atual Rua Haddock Lobo n.º 35, ainda pode ser visto o casarão de outra chácara, muito deturpado, mas conservando o pórtico de entrada. Nessa mesma rua e um pouco adiante, n.º 148, local da antiga e conhecidíssima Pensão Garf, ele fez uma casa de jantar, primorosamente decorada. Outro trabalho importante é a mansão, com grande parque, ainda existente na Rua Mariz e Barros n.º 308, quase ao lado do Asilo Isabel, reformada com grande probidade artística pelo Arquiteto Heitor de Melo. As pilastras do gradil conservam a *maneira* de Grandjean de Montigny.

Mas, de todos os solares que construiu, o mais belo foi a sua residência da Gávea, admiravelmente colocada numa pequena elevação e rodeada de enorme e luxuriante chácara. É de estilo pompeiano; com uma delicadeza e simplicidade surpreendentes. Conservada religiosamente, muito embora passasse ao poder de diversos donos, ela apresenta, por cima de vastos subterrâneos, dois outros pavimentos. No primeiro se destacam a galeria porticada voltada para a Lagoa de Rodrigo de Freitas, a grande sala de visitas (com excelentes condições acústicas) e a curvilínea sala de jantar. Outrora houve na sala de frente a lareira e a respetiva chaminé. Para que seria? Recordação da Europa, talvez... Se Ida Pfeiffer a tivesse admirado, poderia acrescentar mais uma surpresa à que teve ao vislumbrar na propriedade de Langsdorff, denominada *Mandioca*, na Raiz da Serra, um fogão igual. No segundo pavimento, existem amplos aposentos e a escadaria de acesso. A existência de subterrâneos, nessa mansão, induz a acreditar que era uma antiga *casa de fazenda*, convenientemente aumentada e adaptada para casa de residência pelo habil arquiteto francês. Esses subterrâneos só poderiam ter sido destinados a depósitos, ou como era comum no período colonial, a cárcere e a *hospĭtĭum* dos escravos.

Tanto a casa de campo de Catumbí, como o solar de Mata-Porcos e a mansão da Gávea fizeram época, pois o autor da *Voyage Pittoresque* escreve que eram notaveis *"par la pureté du gout qui a presidé à leur construction: aussi les plans en sont-ils dus à M. Grandjean, notre compatriote professeur d'architecture à l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. L'une est située à Catumbi, et l'autre sur la route de Mata-Porcos. Celle que ce savant professeur à élevée pour lui près du Jardin de botanique, est une digne rivale des deux autres, et donne, comme elles, un nouveau cachet aux maisons rurales de plaisance nommées CHACRAS."*

Grandjean de Montigny adotou pela primeira vez, entre nós, a

solução de dar a mesma fachada a dois ou mais edifícios contíguos, conseguindo, assim, um conjunto de maior monumentalidade. É por isso, bem como pelo traçado dos mesmos e por certos detalhes que eram peculiares ao ilustre artista, que pode-se atribuir-lhe, outrossim, a autoria dos tres prédios da Rua Silveira Martins, ns. 58, 60 e 62 e dos grandes edifícios até bem pouco existentes nas Ruas Municipal e dos Beneditinos. De fato: como essas ruas foram abertas, em terrenos doados pelos frades de São Bento, no ano de 1843 — época em que ele ainda vivia — e como os prédios apresentavam amplo e bom traçado de plantas, judiciosa iluminação, amplidão e grande altura dos compartimentos, largas passagens e escadarias, pátios internos, e a mesma feição nas fachadas, nas quais as platibandas, cimalhas, vãos, molduragem, e até os condutores de águas pluviais, denunciam uma origem comum com as obras da Praça Municipal e da Rua do Passeio; — segue-se que não se estará muito errado com tal asserção. As mesmas considerações merecem as tres casas da Rua Silveira Martins; com a circunstância a mais de que as águas-furtadas são idênticas à da Rua do Passeio.

Grandjean projetou, igualmente, um teatro no Largo do Rocio Grande (atual Praça Tiradentes, no local do Centro Paulista) para o negociante Luiz de Sousa Dias, o mesmo que lhe encarregaria uma casa de residência para a sua chácara do Catumbí. E Jean Victor Chabry, já citado, faz que ele organize os planos de uma outra casa de espetáculos na Rua de São Francisco de Paulo.

Maior teria sido a influência de Grandjean de Montigny na edificação urbana do Rio de Janeiro, se outras fôssem as condições da arte de construir do Brasil de então. A construção estava geralmente entregue aos "*mestres de obras*" e assim notavam os "*inteligentes muitos erros de arquitetura*". Por sua vez, as dificuldades que apresentava a execução de qualquer serviço eram insuperaveis, pois não havia operários adestrados. E quando não eram aqueles *práticos* os que deitavam a perder as melhores concepções, aparecia um José Clemente Pereira, com pruridos de arquiteto — ao ponto de intervir ostensivamente na construção da Santa Casa e do Hospício D. Pedro II — ou surgiam os administradores das Irmandades que tudo deturpavam e complicavam por "*quererem ser tambem arquitetos*".

A competência de Grandjean de Montigny deu origem à tremenda campanha mantida contra ele pelos empíricos e analfabetos construtores, os quais — segundo refere o Dr. Afonso de Escragnolle Taunay — "*aterrados com esta concorrência, começaram a propalar contra ele toda a sorte de calúnias que lhe fizeram muito mal: arruinava os infelizes proprietários que lhe entregavam os prédios, não*

havia orçamento em que não excedesse de vinte a trinta por cento o cálculo inicial, etc...." Essas deprimentes expressões são ainda hoje — decorrido mais de um século — das mais usualmente empregadas contra os arquitetos de verdade desta "*muito leal e heroica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*".

URBANISTA E PAISAGISTA; ARQUITETO DA CIDADE

Como arquiteto urbanista, Grandjean de Montigny teve sempre uma visão ampla e logicamente orientada. Assim, pugnou pela abolição das ruas estreitas; sugeriu a Miguel de Frias a abertura de um *Boulevard*, que, começando na elevação onde estava o Paço de São Cristovão terminasse no *Aterrado;* e aconselhou não só o alargamento da Rua Estreita de São Joaquim — continuação natural da Rua Larga de São Joaquim — como tambem, o seu prolongamento até o mar, onde seria construido um embarcadouro. Dessa forma se conseguia uma Avenida que, partindo da Quinta, passava pelo Campo de Santana e daí se prolongava até o Cais do Braz de Pina, estabelecendo franca circulação na direção leste-oeste da Cidade.

De que essa idéia era lógica e imprescindivel para o desenvolvimento urbano e para a boa circulação, prova o fato de que o grandioso projeto, muito embora fôsse levado a efeito aos poucos, acabou sendo integralmente executado. Em menos de um século, fez-se a Avenida da Quinta; urbanizou-se tanto a Avenida Pedro Ivo como a do Canal do Mangue (obra do ilustre Ministro da Viação, Lauro Muller); foi construido, em 1871, pelo Engenheiro André Rebouças, o embarcadouro (atual Cais dos Mineiros), como complemento da Doca Pedro II, concluida dois anos antes pelo mesmo Rebouças e pelo engenheiro inglês Charles Neate; e o benemérito Prefeito Francisco Pereira Passos executou a ampliação das Ruas Estreita e dos Pescadores.

Grandjean traçou e conseguiu ver aberta, em 1839, uma rua (antiga Leopoldina; hoje Bárbara de Alvarenga) que, ligando a Praça da Constituição ao edifício da Academia, terminava na interessante praça semicircular, que, formando ambiente com o edifício, servia, outrossim, para realçar-lhe a fachada. Planejou e levou a efeito a ordenação simétrica e arquitetônica do antigo Largo do Valongo (atual Praça Municipal), levantando os grandes edifícios de dois pavimentos alí existentes até pouco. Foi essa a primeira Praça verdadeiramente monumental que a Cidade possuiu. Provou, tambem, a sua maneira ampla de conceber quando, ao planejar o edifício do Senado, traçou as novas ruas e a Praça que o deviam rodear.

Mas, dentre as providências que pleiteou e não conseguiu, infelizmente, ver aceitas, se destaca a do recuo sistemático da edificação, indispensavel à ampliação e retificação das mais importantes ruas e praças da Cidade, "*medida*, no acertado dizer de Felix Emilio Taunay, *que talvez em dez ou quinze anos de persistente adopção teria feito incalculaveis beneficios à Capital, e tudo isso sem dispêndios, regularizando-se as vias públicas*". Se essa providência tivesse sido tomada, hoje em dia teríamos uma Cidade com melhor e mais lógico traçado urbanístico.

A sua ação como Arquiteto Paisagista não foi menos eficaz. Coube-lhe indicar a conveniência de serem construidas grandes praças ajardinadas e arborizadas no perímetro urbano; aconselhou a arborização das ruas, como recurso adequado contra os ardores do sol; e organizou um projeto, para o aproveitamento, como praça monumental, do Campo de Santa Ana, "*recommendable par son utilité et sa belle disposition*", segundo a autorizada opinião de De Bret. Alem de converter um descampado em belo logradouro público — o que mais tarde Glasiou chegou a realizar — esse projeto completava a ligação entre a velha e a nova Cidade. É o trabalho, descrito pelo próprio Grandjean, que figura como anexo a este livro.

Colaborou no problema do abastecimento dágua, projetando e vendo executadas as seguintes fontes e chafarizes: a fonte-chafariz do Mercado da Candelária, a fonte de Bemfica e o chafariz do Rocio Pequeno.

A primeira já ficou descrita em página anterior. A do Largo de Bemfica obedecia ao estilo néo-clássico e estava construida de pedra. Na parte inferior havia uma bacia quadrangular, que repousava sobre a calçada. Do centro da bacia surgia um prisma tambem de secção quadrangular, constituido de base, pilastras (que guarneciam os cantos), de capitéis moldurados, e entablamento com frontão retilíneo. Como arremate do frontão, um corpo paralelipipédico achatado. As quatro faces do prisma central, eram iguais. No friso, a data, em algarismos romanos, da execução da obra: MDCCCXLVI. E logo abaixo da arquitrave, lia-se: *Para Bem Do Público*. O desenho de Grandjean figurava a fonte construida junto a um muro, tambem de pedra, com aparelho em *opus-incertum*. Mas, na execução, a sua colocação foi no centro do Largo.

O chafariz do antigo Rocio Pequeno da Cidade, atual Praça 11 de Junho, foi começado a executar em 1846. O projeto estava assim concebido: sobre a calçada circular que servia de embasamento, levantava-se a grande bacia circular de perfil mixto, isto é, constituido

de retas e curvas, ao centro uma bacia cilíndrica dotada de oito carrancas de leão; emergendindo do meio desta segunda bacia surgia a terceira, encimada por uma pinha estilizada. A água que jorava, abundante, da mesma, projetava-se sucessivamente nas tres bacias antes descritas. Na execução, o projeto foi muito modificado, como o leitor poderá verificar ao observar a fotografia e o desenho que fazem parte deste livro. Ao organizar a sua composição, Grandjean dispôs em volta da praça uma série de frades de granito ligados por correntes de ferro. E circundando a fonte fez plantar vinte e uma casuarinas. Observava, assim, o princípio urbanístico que obriga ligar a obra arquitetônica ao meio ambiente, e que aconselha, quando esse não existe, a criá-lo. Tambem seguiu um outro princípio profissional: o arquiteto deve aproveitar o material da região. Por isso, toda a fonte deveria ser feita em granito carioca. As carrancas de leão e a pinha foram executadas em bronze.

A deturpação do projeto de Grandjean, deu origem ao protesto lavrado, em 22 de Outubro de 1858, pela Congregação da Academia das Belas Artes contra a Inspetoria das Obras Públicas, que desprezara um *Aviso* governamental, em virtude do qual cabia à Academia resolver os assuntos artísticos.

A respeito dessa fonte, alguem mandou ao *Jornal do Comércio* a seguinte nota, publicada a 19 de Julho de 1896: *Escrevem-nos: "No meio das reformas por que está passando a praça Onze de Junho, outrora Rocio Pequeno, ignoramos que destino tocará ao chafariz central. Convirá muito salvá-lo da destruição e deturpação, pois foi feito segundo os desenhos do célebre Grandjean de Montigny, embora haja ligeiro senão na curvatura da bacia e o todo superior seja um tanto pesado. Dar-se-lhe-á, porém, majestoso aspecto ornamental, restabelecendo-se os jôrros de água que saiam das quatro bocas de leão primitivas e o belo e copioso jato que se levantava no centro a grande altura. São dignas de todo o respeito as poucas obras que entre nós deixou o tão célebre arquiteto Grandjean de Montigny, um dos fundadores da Academia de Belas Artes".*

E o Visconde de Taunay dizia, sobre o mesmo assunto e na mesma folha, a 9 de Julho de 1898: *"Que boa e bela notícia a possibilidade de ser restaurado o chafariz monumental da Praça 11 de Junho, obra tão abandonada do grande e célebre arquiteto Grandjean de Montigny! Mil parabens ao digno Dr. Silva Teles. Leve à conclusão o seu empenho e será uma nota estética que lembrará para sempre a sua administração na Diretoria das Obras Municipais. E é tão raro ver-se algum esforço artístico nas cousas desta cidade!"*

Um outro projeto de fonte está guardado no arquivo da Escola de Belas Artes: uma bacia circular de granito, tendo ao centro uma

coluna com torneiras, encimada por uma esfera armilar calçada por quatro golfinhos. A Corôa Imperial domina o conjunto.

Como Arquiteto da Cidade — que foi durante algum tempo, segundo afirma De Bret — lutou valentemente contra as disposições retrógradas, em matéria de urbanismo e de edificação, promulgadas pela Câmara Municipal; esforçou-se para que as alcovas tivessem janelas sobre jardins arborizados; recomendou que as salas e quartos não fôssem dependentes, fazendo-se as comunicações internas por meio de corredores, passagens e galerias; combateu tudo quanto de irracional e absurdo se lhe deparava, e *"contrariou costumes seculares, provocando uma reação que o repeliu"*, escreveu Felix Emílio Taunay, referindo-se a ele.

Grandjean de Montigny executou, outrossim, diversos trabalhos de aterro e de drenagem do solo. Não foi possivel verificar, entretanto, em que qualidade — se como Arquiteto da Cidade ou como empreiteiro — realizou tais serviços.

Assinalado ficará, por fim, que Grandjean de Montigny — que tivera, desde a sua estadia no Reino de Vestfália até 1831, a De Bret como seu fiel amigo e colaborador —, passou a contar, de 1832 a 1848, com Felix Emílio Taunay, como dedicado companheiro em todos os empreendimentos tendentes a *"promover o embelezamento e o enriquecimento monumental do Rio de Janeiro."*

PROJETISTA

Seus trabalhos indicam perfeição técnica e constituem uma demonstração do completo conhecimento que tinha da profissão.

Os projetos que elaborava, com grande probidade artística, apresentavam as seguintes peculiaridades: composição bem equilibrada; sobriedade de linhas; molduragem simples, bem acentuada e corretamente perfilada; amplidão das aberturas; lógica utilização dos materiais do país; alto pé direito dos compartimentos, como consequência da grande altura das fachadas; grande emprego dos arcos plenos nos pavimentos inferiores e das vergas retas nos superiores; amplos balcões e sacadas; arcadas, pórticos, varandas e alpendres, criteriosamente colocados; corpos centrais mais elevados — águas-furtadas —, que constituiram, como já ficou assinalado linhas antes, uma inovação, visto como as coberturas dos edifícios eram geralmente corridas e de duas ou quatro águas; ornatos bem traçados; e, as figuras, bem estudadas, delicadamente trabalhadas, bem imperiais, ou *davidianas.*

Antigo edifício da Companhia do Gaz no Canal do Mangue. Interessante aplicação do néo-clássico a um estabelecimento industrial.

A Casa da Moeda, na Praça da República. Exemplo da difusão dos cânones néo-clássicos implantados por Grandjean de Montigny. Projeto de Teodoro de Oliveira.

Cadeirão, de couro lavrado, no estilo Filipino (fim do século XVI). É porém feito em época que se pode incluir no fim do século XVIII ou começo do seguinte.

Cadeira de canto, com influência Chippendale nos pés e carater brasílico em três dos suportes dos braços, que imitam cobras.

Cadeira de alto espaldar no estilo D. José I. Assento e espaldar de couro gravado, estando representadas, neste, as armas daquele Rei de Portugal. Pregos e corucheus dourados. Elegantes joelheiras e pés de cachimbo.

Poltrona de estilo Indo-Português, marchetada de marfim.

Seus desenhos são de uma extraordinária nitidez, primorosamente feitos, apresentando uma gradação de valores decorativos e arquitetônicos, que somente um grande artista poderia estabelecer. Há nas galerias da Escola um projeto do Mausoléu — inspirado no monumento funerário de Mausolo de Caria, em Halicarnasso — em que elementos gregos, romanos e egípcios, estão dispostos com rara felicidade. Entretanto, as influências romana e pompeiana se fazem sentir, em maior grau, nos trabalhos feitos na Europa.

Os trabalhos estão geralmente passados a nanquim, um pouco diluido; mas quando feitos a lapis nada perdem de sua correção e nitidez. Os dizeres são em italiano e em francês, quando os desenhos foram feitos em Roma; em francês, os dos realizados na terra natal; e em português, quando executados no Brasil. Os seus numerosíssimos e bem feitos *croquis*, são a pena e a lapis; às vezes aquarelados, outras vezes convenientemente cotados; e tendo, quase sempre, interessantes anotações à margem. Cultivando a aquarela com perfeição, os trabalhos desse gênero, são ligeiros e transparentes, monócromos ou polícromos, servindo a aguada nada mais que para realçar seu primoroso traçado.

Especial preferência teve pelo levantamento dos edifícios antigos, estudo das plantas das velhas mansões italianas e desenho detalhado dos elementos da arquitetura clássica.

Sua assinatura: *A. H. V. Grandjean de Montigny,* refletia as características de sua personalidade: firmeza, uniformidade, beleza. Muitas vezes essa assinatura era acompanhada da letra *f* — primeira da palavra *fecit.* Isso pode ser observado no *Desenho G,* do projeto do Senado. A respeito do seu nome, deve-se observar que tem sido grafado de muitas maneiras, e quase todas erradas. Assim, Monsenhor Pizarro escreve, nas suas *Memórias Históricas: Jéan de Montigny;* De Bret o apresenta umas vezes como *Gran-Jean,* e outras como *Granjean;* Freycinet o chama, na sua *Relação de Viagem: Grangeant.* Mas, a sua própria assinatura esclarece o assunto.

Em seus trabalhos profissionais, Grandjean procurou, pela boa distribuição interior, pela grandeza das concepções (tão desconhecida aquí), pela boa proporção dos membros componentes, e pela feliz adaptação dos elementos greco-romanos, estabelecer as novas diretrizes que os arquitetos, seus discípulos, pudessem adotar com mais independência, com concepções próprias. Disciplinando o espírito dos seus alunos, ele soube dar-lhes aquilo que torna exímios os arquitetos franceses: a noção do partido e uma concepção larga e vigorosa para a solução dos problemas.

Em matéria de estilos foi, apesar do que se tem afirmado erroneamente até hoje, um eclético. Preferiu, naturalmente, o néo-clássico, pois educado fôra nos princípios de Percier, Fontaine e David. Mas, tambem, projetou nos estilos toscano, pompeiano e renascentista italiano, principalmente o de caracter romano. Não lhe foi, pois, indiferente o meio brasileiro. Procurou adaptar-se ao mesmo, como são provas incontestes: o traçado pompeiano da mansão da Rua General Polidoro — com o grande beiral que possuia; a feição, tambem pompeiana, do seu solar da Gávea, com a bela galeria porticada; a manutenção do caracter *colonial* no edifício do Seminário de São Joaquim; a varanda semi-circular da Rua do Passeio; os páteos rodeados de pórticos dos edifícios de caracter renascentista das Ruas do Catete e Correia Dutra; o emprego de salientes beirais e de grandes cornijas; a utilização do granito, quer no guarnecimento dos vãos, quer no revestimento das fachadas; a judiciosa ventilação e iluminação de todas as dependências dos edifícios; a grossa espessura das paredes; as águas-furtadas, amplas e perfeitamente habitaveis, em substituição aos sombrios *sotãos;* e, os terraços, refúgios para as noites quentes e belvederes para os dias luminosos. As ilustrações das obras de Grandjean, algumas das quais são reproduzidas neste volume, constituem a demonstração, insofismavel, de seu ecletismo.

Muitos dos seus albuns de apontamentos, esboços e projetos foram recolhidos, pelo seu discípulo F. J. Bethencourt da Silva, ao arquivo do Liceu de Artes e Ofícios, mas, infelizmente, o incêndio que devorou o edifício em 1893, destruiu o valioso *dossier.* Restam os desenhos que se acham nas galerias e no arquivo da Escola Nacional de Belas Artes, que o Governo adquiriu pela importância de dez contos de réis, como se prova mais adiante.

Nas galerias da Escola estão expostos os trabalhos já antes mencionados e mais os seguintes: *a)* — Diversas cópias de edifícios e de templos, feitas em Roma; muito bem executadas e acompanhadas de algumas excelentes perspectivas. Entre outros trabalhos se destacam: as fachadas aquareladas dos templos dedicados a Jupiter e a Minerva, que constituem dois modelos de virtuosidade; e a frente do Templo de Agripa, desenhada a nanquim e policromada. Em todos, pode ser observada a firmeza e delicadeza do traçado, a transparência da aquarela e a perfeita projeção das sombras. *b)* — *"Plan de l'Orchestre et du Temple à l'Harmonie."* É um hemiciclo ao ar livre — um *auditorium* — de grandes proporções, com um pequeno pavilhão na parte central e mais elevada. Planta, secção e fachada; tudo desenhado a lapis e ligeiramente aquarelado. Parece ser um dos estudos feitos em Roma. *c)* — Um monumento guerreiro: *"Aux Braves, Morts*

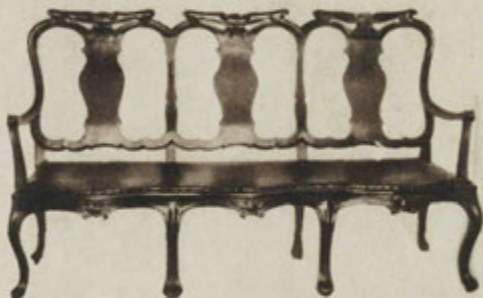
pour Être Libres", representando uma alta coluna, colocada sobre um grande embasamento. Destinado a ser erigido na França. *d)* — A Secção do *Templo da Glória*, dedicado aos guerreiros da epopéia Napoleônica. Como é sabido, a erecção desse monumento foi objeto de um concurso, aberto por Napoleão, entre os arquitetos franceses. Do certame saiu vencedor o arquiteto Beaumont, mas foi o projeto de Barthelemy Vignon o aceito por Napoleão e começado. A Restauração decidiu converter o monumento cívico em templo religioso e ao arquiteto coube a dificil tarefa de realizar a transformação. Assim surgiu a Igreja da Madalena, de Paris. O primoroso trabalho de Grandjean de Montigny representa um dos cortes principais do edifício que ele concebera, aparecendo a imponente rotunda central coberta por uma cupola semi-esférica, as paredes decoradas com pilastras, os nichos para estátuas, e as cartelas e emblemas. *e)* — Um ante-projeto de *Túmulo Real*, para a França; inspirado no Mausoléu de Halicarnasso, e já comentado em linhas anteriores. *f)* — O Projeto de um *Parque*, em estilo inglês, para Jerônimo Napoleão, Rei da Vestfália. *g)* — O Plano detalhado dos *Banhos Públicos* de Neudorf. *h)* — A Perspectiva geométrica de uma galeria com colunas dóricas romanas, inexcedivelmente desenhada a lapis. *i)* — Um estudo completo de uma Leiteria Modelo. *j)* — O Palácio para o *Senado do Império do Brasil*, compreendendo minuciosas e policromadas pranchas: fachada, planta e secções. *k)* — A *Biblioteca Imperial* (Reinado de D. Pedro II, do Brasil), representada por uma fachada com pórtico jônico, hexastilo, no primeiro pavimento, e uma *loggia*, no pavimento superior, com hermas de feição grega, sustentando a arquitrave e simbolizando as musas da Fábula: Urania, Clio, Polimnia, Terpsicore, Tália a Erato. Galiope. Euterpe e Melpomene, não estavam, porém, representadas. Porto-alegre, comentando na *Minerva Brasiliense* a Exposição de Belas Artes do ano de 1843, diz que "*não podemos deixar de admirar um desenho representando a vista do interior da biblioteca projetada pelo Sr. Grandjean, e exposta o ano passado.*" E sobre as qualidades da composição e competência do autor, assim se expressa: "*Este belo debuxo é uma obra primorosa; feita à maneira dos arquitetos, tem uma pureza de formas, uma riqueza de ornatos e uma harmonia de linhas que provam exuberantemente a delicadeza de um dos maiores desenhadores que saiu da escola dos Srs. Percier e Fontaine. Feliz o mortal que na idade do Sr. Grandjean pode conservar uma mão tão firme, e uma frescura de colorido e ligeireza de toque como se observa naquele debuxo: os desvios que o autor apresenta da sua planta são causados por não querer mascarar com um intercolúnio o rico anfiteatro do fundo da biblioteca.*" *l)* — Projeto de *Palácio Imperial* para D. Pedro I, do Brasil,

em que a fachada se assemelha extraordinariamente — muito embora seja mais suntuosa — com a da Academia. *m)* — Fachada da segunda *Praça de Comércio*, com o seu bem equilibrado pórtico de colunas. *n)* — Secções da Igreja de São Pedro de Alcântara. *o)* — Um projeto de Conservatório de Música. *p)* — O projeto de *Cemitério*, com o qual obteve o *Prix de Rome*, notavel pela sua bela disposição e originalidade. *r)* Perspectiva do interior de um *Museu Italiano* (Século XV). *s)* Reprodução do *Propileu* de Atenas. *t)* Projeto de embelezamento do Campo da Aclamação. *u)* Projeto de séde para a Câmara Municipal do Rio de Janeiro. *v)* Projeto de um liceu monumental. *x)* Os demais desenhos e trabalhos que estão reproduzidos neste volume.

Entre os esboços a pena e a lapis, alguns aquarelados, existentes no arquivo da Escola, são dignos de menção os que foram feitos nas Cidades abaixo mencionadas e que passam a ser detalhados.

Em *Roma:* Túmulo de Cecilia Metela, com as seguintes legendas: "*Mausolée de Cecilia Metella, a Capo di Bove.*" — "*Interieur du mausolée de forme Conique*", e a seguinte nota à margem: "*Le massif est dun blocage composé de ciment et de recoupes des pavés de lave de la via appia que lon tailloit et que lon taille encor aujourdhuy tout près de ce mausolée*"; "*Maisons des soeurs de la Charité*"; "*Palais Sembaldi*"; "*Porte Hostilia*"; "*Villa Pamfili*"; "*Petit Palais-Place d'Espagne*"; "*Porte St. Jean*"; "*Palazzino Carandini près le Capitole*"; plano dos subterrâneos da "*Villa Endovisi*"; curiosa perspectiva da "*Villa Verospia*"; estudos de casa de campo e de banhos públicos romanos; e, por fim, o denominado "*De notre atelier*", que é interessantíssimo, porquanto representa uma perspectiva do casario da cidade, vista da janela do *estudio* do artista. Em *Siena:* "*Palazzo Malivolti*". Em *Florença:* Croquis a nanquim da "*Loge des lances à Florence*", da "*Loggia Imperiale*", e da "*Grand Chartreuse près Florence.*" Em *Paris:* Planta geral do Louvre e das Tulherias, com a indicação da ala esquerda a ser construida, semelhante à direita, e ligando um palácio ao outro. Ao centro do enorme páteo estava projetada uma "*Promenade d'hiver*". Esse desenho faz crer que Grandjean de Montigny participou dos trabalhos que Percier e Fontaine executaram para reunir os dois palácios, por meio de construções decorativas que disfarçassem a diversidade de alinhamento dos eixos e tornassem imperceptiveis as diferenças de nivel. No *Rio de Janeiro:* projeto de portão monumental, com pavilhão de porteiro, para o parque de uma residência nobre; fachada aquarelada de um

Interessante cadeira com espaldar de "bacalhau". O modelo é luso, porém módificado pelo artifice brasileiro que estilizou os elementos constitutivos do espaldar e dos pés anteriores, de maneira que é facil verificar a sua origem: a cobra.

Poltronas D. João V, com alguns detalhes inspirados no Chippendale. Observe-se, assim, o vasado das costas de ambas e o conjunto central da menor. Essa tem, nos braços, curiosos cavados para apoiar os cotovelos. (Coleção Erwin Esslinger).

Sofá D. João V, com influência inglesa. Pertenceu à coleção do Dr. Francisco Guimarães, sendo atualmente de propriedade do Dr. Osvaldo Riso.

Poltrona D. João V, com decorações da época de D. Maria I. Pertenceu ao solar da Rainha Carlota Joaquina, foi adquirida pelo Marquês de Abrantes e figura atualmente no Conselho Municipal.

Cadeira lustrada e pintada, com assento de couro lavrado e pintado, tendo a parte central do encosto feita imitando um vaso, o que denota influência inglesa. Estilo D. João V.

Arca de vinhático com frisos e almofadas de jacarandá, proveniente de Parati. Começo do século XVIII. (Coleção Rodolfo Siqueira).

Papeleira aberta, D. João V. (Coleção Rodolfo Siqueira).

Interessante e valioso canapé de estilo Império Brasileiro, feito em jacarandá preto (cabiuna). Originário de uma fazenda da antiga Provincia do Rio de Janeiro. Observe-se a elegância da composição e o arrojo da voluta. (Coleção Gastão Penalva).

solar, no centro de jardim; planta, secção e fachada de uma *"Vila Luzinha"*, com a data "1846".

A pasta onde estão guardados esses trabalhos contêm mais: alguns detalhes arquitetônicos (decorativos e construtivos); um projeto, bem curioso, de bate-estacas de madeira, com todos os seus pormenores; um detalhe de esquadria; e grande número de *croquis* de plantas de edifícios, acompanhados de pequenas mas minuciosas perspectivas.

A Biblioteca Nacional possue tres trabalhos de Grandjean, a saber: folha desenhada a lapis contendo a secção, a planta e a fachada (aquareladas) da primeira *Praça do Comércio*, hoje Alfândega; a perspectiva do interior (vestíbulo), em estilo renascença italiana, do palácio projetado para D. Pedro II; e, a planta de urbanização do centro da Cidade do Rio de Janeiro. É um maravilhoso estudo, onde estava previsto o natural desenvolvimento da mesma em direção ao oeste, a partir do Largo do Paço. Com essa concepção, Grandjean fica sagrado, não só cronologicamente, mas tambem sob o caracter técnico, como o primeiro urbanista do Brasil.

AUTOR

Um homem do seu valor, e discípulo amado de Percier e de Fontaine, não poderia deixar de elaborar alguma obra interessante.

Seguindo o exemplo dos seus mestres, que levaram a efeito trabalhos do porte de *"Palais, Maisons et autres edifices de Rome Moderne"* e *"Choix des plus célèbres Maisons de Plaisance de Rome et de ses environs"*, Grandjean de Montigny organizou, quando de sua estadia em Roma, dois livros considerados clássicos.

O primeiro, constituido de dezoito cadernos *in-folio* aparecidos de 1806 a 1815, foi feito de colaboração com o arquiteto Auguste Famin, prêmio de Roma em 1801 e Conservador do Museu de Rambouillet. Denomina-se: *"Architecture Toscane ou Palais, Maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés, par A. Grandjean de Montigny et A. Famin, Architectes, anciens pensionnaires de l'Académie de France, a Rome"*. Foi editado por Didot em 1815, e reeditado em 1932, sob o mesmo título, pela The Pencil Points Press, de New-York. Essa empresa editora ao iniciar a reedição de obras devidas a antigos Arquitetos, começou pelo trabalho de Grandjean de Montigny. Ele constitue, assim, o volume I da série intitulada: *The Library of Architectural Documents*. O preâmbulo e a descrição dos desenhos são devidos ao Arquiteto V. Van Pelt, diplomado pelo Governo Francês e membro do American Institute of Architects.

Abrange 109 pranchas, muito minuciosas, a maioria das quais é relativa à reconstituição de numerosos monumentos e edifícios notaveis. Assim, de *Florença* figuram os seguintes palácios: Pitti, Strozzi, Pucci, Orlandini, Cocchi, Guadangni, Giugni, Pandolfini, Riccardi, Giacomini, Uguccioni, Gondi, Roberto Strozzi, Bartolini, Nicolini, Rucellai, Zanopucci e o dos Condes della Gherardesca. Referência especial merecem os Jardins Boboli (a Isola Bella); o páteo do Palácio Podestá e a Loggia dei Lanzzi. Os desenhos de igrejas florentinas tambem são numerosos. Alem das representações dos templos de São Miguel, Santa Madalena, São Pancrácio, Anunciação, São Miniato, Espírito Santo, dos Ofícios, Santa Maria das Flores, Santa Maria a Nova, São Lourenço e dos Anjos, existem as da Cartuxa, da Sacristia do Espírito Santo, a Capela dos Pazzi e Túmulo de Carlo Marzzupini (na Igreja da Santa Cruz) e o Páteo do Arcebispado. Da cidade onde Grandjean de Montigny tanto se demorou, há outros trabalhos relativos ao Museu de História Natural, aos Mercados Novo e do Peixe e aos Hospitais São João de Deus e São Paulo.

A cidade de *Siena* é representada pelos palácios Picolomini, Sergardi, Bianchi, Spannochi; pela sacristia da Catedral e pela Fonte Branda. E a da *Arezzo*, pelas Igrejas da Abadia, da Anunciação e dos Carmelitas Descalços.

Completam a obra: a secção e planta da Igreja de *L'Umiltá*, em *Pistoia;* a perspectiva, planta e fachada, do Campo Santo de *Piza;* o projeto de uma Praça Pública, em *Livorno;* a planta e secção das Ruas da Nova Veneza, em *Livorno;* e a planta da Alfândega, perto de *Piza.* Pelo traçado e composição, parece que os projetos da Praça e das Ruas acima mencionadas são da autoria de Grandjean.

Das pranchas da obra, 18 correspondem às capas dos cadernos. São composições primorosas, constituidas, umas vezes, de um vão com motivos arquiteturais e escultóricos, através do qual se pode observar a perspectiva de um palácio com o correspondente jardim. Outras vezes: de um conjunto de detalhes ornamentais habilmente dispostos; da reprodução de um túmulo; ou do desenho de um pórtico em perspectiva.

A outra publicação tem por titulo: "*Recueil des plus beaux tombeaux executés en Italie dans le XVe. et XVIIe. siècles, d'après les dessins des plus célèbres architectes et sculpteurs*". Abrange dois tomos tendo sido editada, com 72 estampas, por Pierre Didot, em 1814-1815, e reeditada em 1815 e 1875 (com 109 estampas), por L. Ducher et Cie. As estampas se referem a túmulos existentes nas Igrejas romanas de Santa Maria do Povo, da Ara Coeli, de São Pancrácio, de

Minerva e de Santa Francisca. Há desde os sepulcros de uns Srs. Basso e Cattanae até o de um tal Patavinus.

Os prefácios das obras não apresentam grande interesse. Palavras ôcas e vãs. Ausência de crítica estética. Mas, em compensação, um grande sentimentalismo dimana dos seus desenhos. Esses são dotados de escala e, muitas vezes, cotados. A primeira obra possue notas explicativas e um quadro cronológico dos arquitetos citados. A segunda obra carece desses detalhes.

Grandjean de Montigny organizou, tambem, um outro pequeno trabalho, cujo título o define completamente: *Le Palais des États et sa nouvelle Salle à Cassel.* Esse é, entretanto, atualmente desconhecido no Brasil. Existiu, porém, como as obras antecedentes, na Biblioteca da Escola de Belas Artes.

PINTOR

A exemplo dos grandes artistas de outras épocas, que praticavam mais de uma arte, Grandjean de Montigny, para quem, como anteriormente se tornou patente, não tinham segredo as mais diversas especializações de sua profissão, tambem se dedicou à pintura.

Em 4 de Agosto de 1927, o Prof. Adolfo Morales de los Rios, nosso mestre e melhor amigo, cujo excepcional figura aumenta à medida que a saudade cada vez mais oprime o coração, escreveu — a pedido de um antiquário — um parecer sobre dois pequenos quadros a óleo, de autoria de Grandjean de Montigny. Referindo-se a essas obras, escreveu: *"são duas verdadeiras e inapreciaveis jóias surgidas inesperadamente do esquecimento e o proprietário desses quadros deve ser cioso de possuir essas raridades tão expressivas duma época da História da Arte".*

Um dos quadros, que mede 0,435 x 0,275, é pintado policromicamente sobre papel colado em cartão e representa o *compluvium,* ou páteo romano, rodeado de um pórtico dórico grego. Entre as colunas centrais aparece, ao fundo, a fachada de um templo cercado de jardins. À direita há um grupo de mulheres com as roupagens da época e à esquerda vê-se uma outra mulher dirigindo-se para o interior da mansão. O outro tem 0,45 x 0,355 e figura uma *loggia* abobadada, de feição rafaelesca, com um tanque dágua e repuchos. As figuras de Francisco I, da França, e de Carlos V, da Espanha, alí aparecem com a indumentária principesca do tempo e são vistas, respetivamente, de frente e de perfil. Dizia o Prof. Morales de los Rios que eram *"figuras superpostas à pintura, por mão menos habil"* e constituiam *"cópias das figuras desses reis extraidos de um quadro, do pintor francês*

Gros, conhecido sob o título de: FRANÇOIS I ET CHARLES V VISITANT L'EGLISE DE SAINT DENIS". E terminava seu parecer, transcrito no fim deste trabalho, afirmando serem "*duas obras admiraveis pelos seus pormenores*".

Com as mesmas caracteristicas e qualidades desses dois trabalhos, as galerias da Escola guardam um outro quadro de Grandjean de Montigny, pintado a óleo sobre madeira. Mede 0,40 x 0,325 e representa uma terma pompeiana.

Dois pórticos são separados por um *compluvium*, que tem ao centro uma fonte encimada por um Cupido. No pórtico situado no primeiro plano, observa-se: piso lageado de mármore; colunas dóricas gregas; arquitrave ricamente decorada com baixos relevos dourados, representando dragões, grifos, cisnes e medalhões; friso pictoricamente ornamentado, à feição pompeiana, com figuras de matronas; fôrro de caixões, policromado; e ,por fim, duas portas laterais guarnecidas de colunas encimadas por estátuas sedestres, representando a música, o canto, a poesia e a oratória. À esquerda do quadro, notamse duas figuras: homem e mulher, vestidas, respectivamente, de preto e de vermelho. E mais atrás, num segundo plano, vê-se uma matrona com uma criança nua ao colo, tendo defronte uma criada que lhe apresenta um vaso e á direita uma outra com uma toalha. No chão, uma grande bacia. No mesmo plano secundário, e dirigindo-se para o interior, aparece uma mulher com uma bacia flamejante. E mais ao fundo, uma outra figura feminina atravessa o pórtico da direita para a esquerda. É um trabalho muito bem feito, delicadamente detalhado, e discreta e apropriadamente colorido.

Finalmente: entre os desenhos de Nicolas-Antoine Taunay, que foram adquiridos pelo Governo Francês e incluidos no Museu de Versailles figura um, sem data, que é uma aquarela de 0,302 x 0,216, representando *A ocupação de Bréscia, 4 de Agosto de 1796,* que é atribuido a Taunay e Grandjean de Montigny.

SUA INFLUÊNCIA; FASE NÉO-CLÁSSICA DA ARQUITETURA BRASILEIRA

Quatro períodos principais caracterizam a Arquitetura Brasileira: o Colonial, o Real, o Imperial e o Republicano.

O primeiro vai desde o descobrimento até à chegada da Côrte Portuguesa, o segundo deve ser considerado daí até à Independência, o terceiro até à proclamação da República, e o quarto desde então até nossos dias.

Durante o período Colonial e parte do Real as construções civis se filiavam, como já ficou dito antes, aos estilos em uso na Metrópole, na Espanha e na Itália — principalmente o *Dórico Romano* e o *Toscano*. Daí surgiu a feição arquitetônica denominada de *barrôca colonial*, de *colonial brasileiro*, ou, vulgarmente, *estilo colonial*.

Com a vinda da Missão Artística, a arte brasileira, mormente a arquitetura, sofreu a influência daqueles que estavam imbuidos do espírito *néo-clássico*, ou acadêmico: nova escola que tinha a sua origem na reação — iniciada em meiado do Século XVIII por Jacques-Ange-Gabriel, nas suas obras da Escola Militar, nos edifícios da Praça da Concórdia e no Petit Trianon — contra as fantasias do barrôco italiano. Desenvolveu-se, assim, o néo-classicismo, o qual — pela iniciativa de David, com a valiosa contribuição de Percier e de Fontaine, e a feliz adaptação não só de elementos e formas romanas, gregas e egípcias, mas, outrossim de detalhes da renascença italiana das Cidades de Florença, Veneza e Roma — deu eclosão ao *Estilo Império*.

Suntuário e teatral, o *Império* — que foi adotado por Napoleão — representava um melhor conhecimento da antiguidade clássica, consequência das escavações de Herculano, Pompeia e Estábia, dirigidas pelos engenheiros espanhóis Medrano e Alcubierre, das descobertas arqueológicas feitas na península Italiana por Winckelmann e Hamilton, dos trabalhos de Quatremère de Quincy, das idéias estéticas de Mengs e Lessing e da orientação dos estudos filosóficos.

O predomínio do néo-clássico, — chistosa e vulgarmente conhecido como *Style Pompier*, pela analogia que se procurou estabelecer entre os capacetes de certas figuras antigas e os dos bombeiros de Paris —, foi imposto em muitos paises pelos arquitetos da era Napoleônica. Por tal motivo, o Dr. Ernesto Winckenhagen escreve em sua História das Belas Artes, traduzida por Jacques Bainville, que: *"les architectes de Napoleón Ier. en laisserent même dans les pays conquis: ainsi le chateau de Coblence, par d'Yxnard, et le Musée de Cassel, par Grandjean de Montigny"*.

Assim sendo, as tendências arquitetônicas aquí implantadas, originárias da Metrópole, cederam lugar à influência *néo-clássica*. A essa orientação, porém com características próprias ao nosso país — em que a simplicidade era a nota dominante — obedeceram os edifícios particulares mais notaveis do Império Brasileiro. E o seu desenvolvimento foi tão grande que poderá receber o nome de *Arquitetura Imperial*. O tratamento das fachadas consistia, geralmente, em uma ordem monumental de pilastras, colocada sobre alto embasamento, encimada por entablamento e platibanda e coroada por frontão triangular. O emprego dos frontões caiu no exagero, de sorte que fo-

ram feitos a granel; com ou sem razão, pontudos ou achatadíssimos, valorizando um corpo central ou mesmo sem que esse existisse. Desde então as platibandas começam a ser usadas.

A decoração estava constituida de animais fabulosos de origem oriental ou da mitologia preco-romana: *dragões, grifos, sereias* e *cavalos marinhos;* preferentemente colocados nos frisos e tímpanos. Os *dragões* (corpo de serpente na parte posterior, peito humano, patas anteriores, cabeça de besta, longas orelhas, asas de morcego e língua saliente), que ornavam o brasão da Casa de Bragança, foram os mais preferentemente empregados. Eles figuravam tanto nas composições decorativas de frisos e tímpanos dos frontões, quanto nas grades e portões de bronze. Muitos desses motivos ornamentais ainda podem ser observados. Assim, *dragões* clássicos, em estuque, existem numa casa da Rua Marquês de Abrantes e na sanca do Salão de Honra da Escola de Eengenharia (antiga Politécnica); e, em bronze, nos portões e escadaria do Paço Municipal (frente da Praça da República) e na estátua de D. Pedro I. Como já se disse antes, Grandjean os colocou no tímpano do edifício da Alfândega. Os *grifos* (corpo de leão, cabeça e asas de águia, orelhas de cavalo e crista com barbatanas de peixe, em substituição à crina) mais bem feitos, são os do tímpano do antigo Colégio Abílio (Praia de Botafogo), os de um prédio da Rua São Clemente e aqueles (em bronze) que estiveram outrora colocados sobre os ângulos das platibandas do Palacete do Marquês de Abrantes. As *quimeras* (cabeça, peito e cauda de leão, ventre de cabra), estucadas, mais interessantes — pela gradativa transformação da cauda em folhagem — são as do antigo solar do Marquês de Itanhaem. Como exemplos de *quimeras* em bronze, devem ser apontadas as da bandeira da entrada principal do antigo *Cassino Fluminense,* atual Automovel Clube. *Sereias* (da cintura para cima: mulher formosa; daí para baixo, terminado em cauda de peixe) podem ser vistas no tímpano do frontão do grande edifício da Praça Municipal projetado por Grandjean de Montigny. E, finalmente, *cavalos marinhos* (cabeça e pescoço de cavalo e corpo de peixe) na Praça José de Alencar n.º 8 (Catete).

O revestimento das frentes apresentava as seguintes variantes: umas vezes era o comum, isto é, emboço, rebôco e caiação; outras vezes os panos das paredes eram cobertos de azulejo colorido do Porto, da Holanda ou da Espanha, e as pilastras, o entablamento e o frontão, rebocados e pintados a óleo. Tambem havia edifícios em que as pilastres eram de azulejo e os panos das paredes estavam rebocados e pintados a óleo; ou, então, as fachadas estavam inteiramente azulejadas, salvo o embasamento, o entablamento e o frontão. Neste último

caso, o desenho dos azulejos das pilastras era diferente do peculiar ao revestimento cerâmico das paredes e platibandas.

Com a *Arquitetura Imperial* muito se desenvolve o gosto pelos grandes telhões coloridos para guarnecer as cornijas das mansões néo-clássicas e tambem — o que é mais curioso — os próprios beirais das casas de feição colonial.

Outras particularidades do *néo-clássico* deixam de ser acentuadas, uma vez que são as mesmas que caracterizam os projetos de Grandjean de Montigny. Como exemplares típicos desse estilo, devem ser indicados: o Solar de Itanhaem (no Campo de São Cristovão); a casa da Praça José de Alencar n.º 8 (1871); o Automovel Clube, na Rua do Passeio; o Palácio Rui Barbosa, na Rua de São Clemente; os corpos centrais das fachadas da Santa Casa de Misericórdia e do Hospício Nacional; a Casa da Moeda, na Praça da República; o antigo Colégio Abílio, na Praia de Botafogo n.º 374, construido em 1858; a fachada (menos a tôrre) da Igreja Matriz da Glória, na Praça Duque de Caxias; o edifício do Lloyd Brasileiro, junto à Alfândega; e os edifícios projetados por Grandjean: da Praça Municipal, da Rua do Passeio, a antiga Academia Imperial das Belas Artes, e a Inspetoria da Alfândega, que, mercê de Deus, ainda está de pé. E como tipo de edifício industrial, filiado a essa corrente, é bem característico o antigo da Companhia do Gás, no Canal do Mangue.

Deve-se, portanto, ao grande arquiteto francês o início do movimento classicista no Brasil, e o predomínio durante meio século da fase *néo-clássica* da arquitetura brasileira.

Foram Francisco Joaquim Bethencourt da Silva e Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá, os arquitetos nacionais que ousaram romper com o néo-classicismo, adotando para as suas construções o Renascimento Italiano. Bethencourt da Silva empregou esse estilo na Praça do Comércio, no Monte de Socorro, no antigo Banco do Brasil, na Caixa Econômica, no Instituto dos Cegos e nas escolas públicas da Glória e de Santa Rita. Caminhoá se utilizou do mesmo, mas em construções particulares.

DOCUMENTO PRECIOSO

A página 22 do Relatório do Ministro do Império Marquês de Olinda apresentado em 1866 à Assembléia Legislativa está escrito, no capitulo correspondente à *Academia das Belas Artes*, o seguinte: "*O antigo e muito distinto professor de arquitetura da Academia, que lhe prestou relevantes serviços, o finado Victor Augusto* (sic) *Grandjean de Montigny, deixou grande número de desenhos pela*

maior parte de reconhecido merecimento, os quais, posto que fôssem propriedade sua, se tem conservado desde que ele faleceu, há 20 anos (sic), *nas salas da mesma Academia, onde já se achavam, uns ornando-as, outros servindo como modelos. A viuva deste notavel professor, vendo-se inteiramente privada de meios de vida, tem solicitado uma indemnisação do valor desses desenhos, ou a sua entrega*".

Acrescenta o Ministro que, ouvida a Academia, o Diretor se dirigiu ao Governo, em ofício de 13 de Março de 1866, opinando pela adquisição dos trabalhos de Grandjean de Montigny em virtude do parecer favoravel da comissão incumbida de avaliá-los. Entre outras lisonjeiras referências, o Diretor diz que: "*Os desenhos do falecido professor, que são em grande cópia, pois que eles constituem a obra de um artista notavel, que morreu com mais de 70 anos de idade, e foi surpreendido pela morte ainda desenhando, são trabalhos sobre os quais não se pode estipular preço*".

Acaba o Ministro declarando que sendo "*incontestavel o direito em que assenta a reclamação da referida viuva, e por outro lado, atendendo-se à grande vantagem que resultará para a Academia da conservação dos desenhos de que se trata*", procurou-se chegar a um acordo com a viuva, a qual declarou aceitar pelos mesmos a importância de 10:000$000 de réis. Solicita, pois, da **Assembléia Geral** habilite o Governo com os fundos indispensaveis a tal fim.

E no *Anexo F* consta o ofício do Diretor da Academia, contendo uma "*Relação e avaliação dos desenhos do finado Professor Victor Augusto* (sic) *Grandjean de Montigny, existentes na Academia das Belas Artes*", apresentada nos seguintes termos:

"A Comissão encarregada de avaliar os trabalhos do finado Professor de arquitetura Mr. Grandjean de Montigny, ora existentes na Academia das Belas Artes, não podendo exprimir em preço corrente o valor artístico das produções de um artista tão notavel, por entender que para muitos deles não há expressões correspondentes, limita-se a indicar o preço razoavel que se poderia oferecer por esses trabalhos, tendo-se em vista a máxima utilidade de serem tais obras conservadas na Academia com um exemplo do que pode o talento aperfeiçoado pelo estudo assíduo, e a impossibilidade de substituir esses belos modelos pelos originais por ventura equivalentes no ensino da classe de Arquitetura desta Escola.

Planta, elevação geometral, corte longitudinal, vista perspectiva e elevação em maior escala da parte central, desenhos de uma biblioteca pública, projetada para a capital de Império .... 3:000$000

Vista perspectiva do interior de um museu, no caracter dos do décimo quinto século na Itália. Este valioso e aprimorado trabalho, que por si só classificaria o grande merecimento do seu autor, obteve uma medalha de ouro na exposição de 1808 em Paris .... 1:500$000
Planta e elevação geometral do Propileu, dando entrada no castelo de Atenas, restaurado conforme a descrição de Pausanias pelos restos existentes ... 200$000
Planta, elevação geometral e corte de uma catedral projetada para a Capital do Império, disposta para ao mesmo tempo servir de sepultura aos homens ilustres .... 250$000
Planta e elevação do templo de Minerva (Parthenon) no Castelo de Atenas, restaurado conforme a descrição de Pausanias pelos restos existentes .... 200$000
Face geometral do Pandroseum, vulgarmente chamado — a Tribuna do Erechteo — no castelo de Atenas 200$000
Planta do Pantheon em Roma, e elevação geometral do pórtico, com a restauração dos baixos relevos da empena, e estátua no interior .... 500$000
Elevação do corpo central de um palácio Imperial .... 50$000
Planta, elevação e corte de um projeto de edifício destinado para Conservatório de música para o Rio de Janeiro .... 150$000
Planta, elevação e corte de um projeto para um liceu monumental .... 250$000
Planta, face geometral, elevação lateral, corte longitudinal, e corte transversal de um edifício monumental. A perfeição destes trabalhos, de uma beleza rara, torna-os indispensaveis ao ensino da arte 1:500$000
Planta, elevação e corte de um projeto para banhos públicos no gosto dos antigos gregos .... 200$000
Planta, e elevação geometral da face anterior de um palácio de Assembléia Provincial, Tesouraria e Secretaria, destinado à Província do Rio de Janeiro .... 100$000
Duas plantas, e a elevação geometral do célebre teatro de Cassel, construido pelo Sr. Grandjean ...... 150$000
Elevação e corte do famoso projeto de um cemitério público, apresentado pelo Sr. Grandjean em 1799, no concurso para a viagem de Roma; trabalho laureado pela Escola de França com o primeiro prêmio .... 200$000

Planta e elevação de um projeto de aformoseamento e edificação para o campo da Aclamação com a estátua do Fundador do Império no centro	200$000
Entablamento corintio, tirado das antiguidades de Roma	100$000
Planta e elevação do projeto de um monumento a Desaix	60$000
Planta e elevação geometral, corte e pormenores de um projeto de Albergaria e Hospício de enjeitados	300$000
Entablamento do Forum de Nerva em Roma	250$000
Um capitel corintio de folhas de oliveira	100$000
Planta e elevação de um edifício de banhos públicos em Rendorf (sic)	80$000
Planta e elevação de um monumento erigido à glória dos exércitos do meio-dia da França, e o corte do mesmo edifício	100$000
Elevação geometral da face anterior da antiga Praça de Comércio do Rio de Janeiro	50$000
Bosquejo de um projeto de palácio destinado a servir de habitação ao Imperador do Brasil (Plantas e perspectiva)	200$000
Plantas, elevação e pormenores de um cassino, ou quinta de recreio	250$000
Elevação geometral da face anterior de um palácio de Senadores, considerada no edifício existente ..	50$000
Projeto de uma coluna monumental a erigir-se no Campo da Honra	100$000
Elevação, corte e planta de um circo dedicado a Napoleão	250$000
Planta e elevação de um projeto de monumento, erigido à memória dos bravos que morreram pela liberdade	60$000
Planta, planta geral e elevação de uma casa de campo ..	100$000
Plantas e corte de uma casa de recreio para o Rei de Cassel	200$000
Planta geral da mencionada casa e quinta, e perspectiva da casa	200$000
Planta e elevação de um Palácio de Assembléia para a Província do Rio de Janeiro	100$000
Plantas, elevações e corte longitudinal do edifício da Academia	200$000
Um desenho de diversos fragmentos antigos	80$000
Elevação geometral; — restauração, conforme Pausanias, do túmulo erigido por Artemisa a Mausolo. É a última produção do ilustre artista	100$000
Plantas e elevação de uma casa para as Irmãs de Caridade	20$000

Planta de um cassino da Londonise (sic) .... 20$000
Projeção ortogonal do fecho do arco de Tito .... 20$000
Projeção ortogonal do fecho do arco de Tito .... 10$000
Planta, elevação e corte de um edifício para colégio ... 100$000
Modelo a sépia de uma folha de acanto .... 20$000
Planta da restauração da Sala do Corpo Legislativo de Cassel .... 30$000
Elevação geometral do templo de Jupiter Stator ...... 30$000
Planta do Capitólio moderno .... 10$000
Planta topográfica de uma pequena parte da Cidade do Rio de Janeiro .... $
Planta e elevação de um Ateneu .... 50$000
Planta de uma basílica .... 10$000
Planta do templo da Paz, em Roma .... 10$000
Uma cornija ornamentada com folhas de acanto .... 20$000
Planta de uma Capela .... $
Planta dos templos do Sol e da Lua .... $
Planta da Igreja dos Carmelitas descalços em Arezzo, e elevação .... 20$000
Planta do Palácio Bianchi .... 20$000
Planta de um museu .... 30$000
Planta de uma escola de natação .... 40$000
Planta do pórtico de um dos mercados da Atenas ...... 10$000
Planta de um templo jônico, em Atenas .... 10$000
Elevação, corte e planta de um passeio de inverno, ou circo .... 200$000
Planta de um teatro restaurado .... 20$000
Planta de um palácio de campo .... 20$000
Planta de uma câmara municipal .... 20$000
Planta e elevação de um projeto de edifício para quatro habitações reunidas em uma sala comum ...... 60$000
Projeto de um palácio para um Ministro de Estado .... 60$000
Plantas e elevação do projeto de um pórtico para o Jardim Botânico .... 60$000
Planta e elevação de uma *maison de ville* .... 30$000
Projeto de um novo alçado para o edifício da Câmara Municipal do Rio de Janeiro .... 20$000
Planta e elevação de uma casa no estilo grego .... 80$000
Planta, elevação e corte de um palácio para o Corpo Legislativo .... 100$000
Planta e elevação de um palácio para o Corpo Legislativo 80$000
Planta e elevação de um palácio .... 60$000
Planta, elevação e corte da *Vila Luzinha* .... 50$000

Planta e elevação de um *Hotel de Ville*	50$000
Planta e elevação de uma casa de campo	50$000
Tres plantas do projeto de um colégio para meninas em Porto Alegre	30$000
Uma dita de um outro projeto	20$000
Uma dita de um outro projeto	20$000
Planta e elevação de um projeto de edificação com botequim, armazem e casa de mantimentos, para a Lagoa Rodrigo de Freitas	20$000
Plantas e elevação de uma casa de campo	50$000
Planta e elevação de um palacete de campo	50$000
Planta de um edifício de banhos em Roma antiga	20$000
Planta de um edifício de banhos em Roma antiga	20$000
Planta e elevação de um palacete de campo	50$000
Elevação geometral de um edifício maçônico	40$000
Duas plantas (uma geral e outra parcial) e elevação de um monumento denominado *Oriente*	100$000
Diversos estudos de uma casa de campo para um titular	100$000
Fragmento da elevação de um palácio de Veneza, em Roma	50$000
Entablamento e frontão compósito (Não acabado)	20$000
Elevação e corte, com pormenores de um orfanocofio militar	300$000
Planta e corte longitudinal de um monumento	100$000
Planta do Campo Santo de Pisa	10$000
Planta do palácio *La Farnesine*	10$000
Elevação (a traços) do palácio *Picolomini*	20$000
Elevação (a traços) da Chancelaria de Roma	20$000
Projeto de um alçado para Casa de Correção	10$000
Planta do convento dos Carmelitas, em Florença	10$000
Planta do edifício dos banhos de *água santa*	10$000
Plantas de dez casas nas Ruas *Royal* e *Charles*	60$000
Planta do pavimento térreo do Palácio *Cimenes*, na Itália	10$000
Planta de um grande palácio de campo	30$000
Duas plantas e dois pormenores, em maior escala de dois edifícios restaurados na Vestfália	40$000
Uma planta e dois pormenores de um dito, dito	40$000
Interior de um edifício na Itália	30$000
Planta, frente e corte de um teatro	50$000
Tres plantas do palácio do Jardim Público de Parma ..	50$000
Desenho da frente e do perfil de uma cabeça de leão, copiada em Roma, da que se acha sobre a porta da Academia	10$000

Planta de um Tribunal de Justiça	20$000
Planta, elevação e corte de um cassino campestre	100$000
Diversos e importantes estudos, copiados do natural na Itália	50$000
Uma pasta com *vegetais* de estudos do Sr. Grandjean ..	$
Uma dita com vistas da Itália	50$000
Tres pastas com rascunhos e bosquejos *(croquis)*	20$000
Uma coleção (incompleta) de gravuras da obra de Mr. Grandjean	$
Diversas gravuras de um palácio na Itália (pormenores)	5$000
Planta (gravura) do templo da *Sibila* em Roma	1$000
Coluna e entablamento dórico do Teatro de Marcelo ..	20$000
	14:686$000

Academia das Belas Artes, 16 de Fevereiro de 1865. — *Francisco Joaquim Bitencourt da Silva.* — *João Maximiano Mafra* — *Ernesto Gomes Moreira Maia.* — Lido e aprovado em sessão de hoje. Secretaria da Academia das Belas Artes, 16 de Fevereiro de 1865. — *João Maximiano Mafra,* Secretário. Está conforme. — *João Maximiano Mafra,* Secretário."

A valiosíssima relação dos trabalhos de Grandjean de Montigny vêm confirmar não só a importância dos mesmos, como, tambem, o acerto das pesquisas que fizemos no Arquivo da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e divulgadas em páginas precedentes.

Uma vez que eles foram, em grande parte, anteriormente comentados, dispensavel é agora qualquer outra explanação. O leitor terá larga messe de observações, analisando-os e confrontando os diferentes preços de avaliação.

Constate-se, entretanto, o grande valor histórico da *"Última produção de Grandjean de Montigny, interrompida pela morte: apresenta uma restauração, segundo Pausanias, do túmulo erigido por Artemisa ao Rei seu esposo; de cujo nome se formou o de Mausoléo, que serve ainda hoje de designação a tais monumentos."* Assim se acha declarado na *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Belas Artes,* editada em 1859.

E assinalem-se, por fim, dois enganos existentes na relação. O primeiro, é o que se refere ao cassino da Vila Londonise, quando se trata, de fato, da Vila Endovisi. O segundo, diz respeito aos banhos públicos de Rendorf, quando se deveria escrever Neudorf: burgo prussiano. Observe-se, por fim, que, a assinatura de Bethencourt da Silva alí aparece como Bitencourt, como de fato se assinava, na ocasião, o notavel arquiteto brasileiro.

2) O TERMO DE UMA HONRADA EXISTÊNCIA

OLARIA: RETIRO DA GÁVEA — SITUAÇÃO FINANCEIRA — O FIM — DESCENDÊNCIA — PREITOS DE JUSTIÇA — PREMIAÇÕES E DISTINÇÕES — AS AMARGURAS — A CONSAGRAÇÃO.

OLARIA: RETIRO DA GÁVEA

Em sua belíssima propriedade da Gávea, tambem conhecida como *Quinta* ou *Fazenda da Olaria da Gávea* —, encravada no anfiteatro de montanhas formado pelos dois Irmãos, Pedra da Gávea, Pico do Papagaio e Serra do Corcovado, e de onde se avista o Atlântico com as ilhas desertas e as praias do Arpoador e do Leblon, e Botafogo com a enseada e o Pão de Açucar — Grandjean de Montigny passou longos dias de trabalho e noites cismadoras.

O seu pensamento, voltado para o passado, porquanto o futuro nada de bom nem de extraordinário lhe poderia proporcionar, transportava-o muito longe. Voltavam à sua mente os fatos passados, os dias de glória e de alegria, as jornadas de lutas e de dissabores, as gratidões perdidas, as inimizades gratuitamente conquistadas, e as intrigas, baixezas e infâmias dos homens. E, juntamente com a lembrança da família, dos amigos e dos colegas deixados na França, recordava a pretensão balofa de muitos dos homens com quem convivia, a competência de alguns, as atitudes impertinentes de outros e as sentenças idiotas de não poucos. Sua modéstia não o impedia de ver com amargura o abandono a que estava votado; a nenhuma lembrança que sua pessoa e os seus desinteressados serviços despertavam. Compreendia, assim, que irremediavelmente perdidos estavam um preparo e uma prática que seriam, em outra parte, melhor aproveitadas. Ao passo que isso lhe acontecia, os nulos, os pretensiosos, os energúmenos, os Conselheiros Acácios da arquitetura, venciam e tomavam os lugares que, de direito, lhe pertenciam.

Infenso a passeios, divertimentos e festas sociais — ao contrário de De Bret, que muito frequentava os salões cariocas —, Grandjean de Montigny passava quase todo o tempo no seu retiro, alí recebendo, na vasta varanda, os amigos que o acompanharam até os últimos dios de vida: Felix-Emile, Hippolythe Taunay, Jacques Arago, Bethencourt da Silva e mais alguns dos seus antigos discípulos da Academia.

Para viver — pois dispendido fôra todo o pecúlio trazido da Europa e os ganhos no Brasil muito grandes não tinham sido — vira-

se na contingência de explorar, nas proximidades do solar, uma fábrica de tijolos e de telhas.

A distância, de pouco menos de tres léguas, que separava a residência de Grandjean de Montigny do centro da Cidade, era vencida em carros, "*jolies voitures fabriquées a Londres*": meio de transporte utilizado pelas pessoas de recursos; as outras se contentavam com os cavalos e as mulas.

Partindo do Largo da Carioca e enveredando pela Rua da Guarda--Velha chegava-se, através do Largo da Mãe do Bispo, ao oitão do Convento de Nossa Senhora da Ajuda, à rua do Passeio. Percorrida esta, atravessava-se o Largo da Igreja de Nossa Senhora da Lapa do Destêrro, transitava-se pelas Ruas da Lapa e da Glória (com o chafariz e o grande muro para refrear as "*inundações do mar*", obras do Marquês de Lavradio), e atingia-se o Largo do Outeiro, onde de um lado estava o Palacete da Baronesa de São Salvador dos Campos dos Goitacazes (depois "*Palacete Baía*"), e do outro — no sopé do outeiro — a Chácara do Rangel. À meia distância da extensa Rua do Catete (antiga Rua do Boqueirão do Glória), transpunha-se o Largo do Valdetaro, e por fim descançava-se no Largo do Machado, assim chamado em virtude dalí ter vivido um açougueiro que, no intuito de atrair a clientela, colocara um enorme machado de madeira na ombreira da porta. Deixando esse local, chegava-se ao Rio Carioca (atual Praça José de Alencar), e junto à ponte alí existente — chamada do Salema — havia uma barreira, onde se pagava o pedágio.

Percorridas as Estradas Velha ou Nova de Botafogo, atingia-se a Praia de Botafogo, na qual começava a Rua de São Clemente, aberta na Fazenda ou Quinta do mesmo nome, com o intuito de estabelecer mais facil comunicação com a Gávea. Dessa forma, foi sendo posta à margem, como estrada mais longa, o *Caminho da Lagoa* (hoje Rua General Polidoro), o mais antigo de Botafogo, e que até fins do Século XVIII constituia a única comunicação com a Lagoa de Rodrigo de Freitas.

Ao chegar ao ponto mais elevado da Rua de São Clemente (atual Largo dos Leões), deparava-se com a bela propriedade, ainda existente, onde esteve hospedado em 1831 o notavel autor de *L'Origine des Especes*, aqui de passagem no vapor *Beagle*, quando levava a efeito a volta ao Mundo. Situada em plena floresta, e num dos contrafortes do Corcovado, à cavaleiro da garganta de comunicação com a Lagoa, essa propriedade mereceu de Darwin as melhores expressões, afirmando ele que era "*impossivel idear nada mais delicioso do que esta vivenda de algumas semanas em tão admiravel localidade.*"

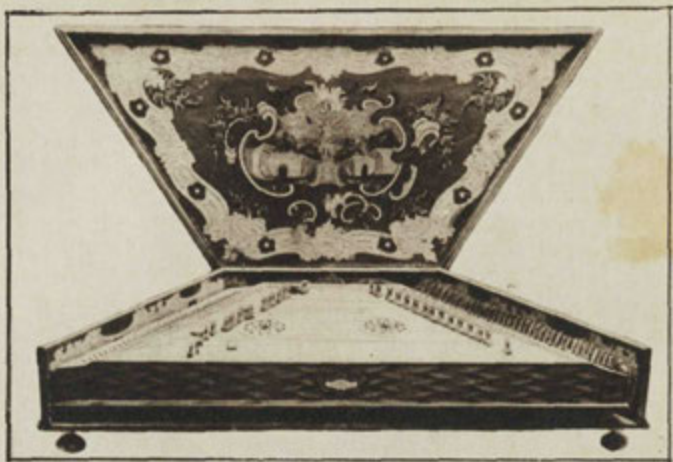
Transposto o pequeno tunel do forte de São Clemente, mandado levantar pelo 2.º Marquês do Lavradio, sob a direção do Brigadeiro Roscio, com o propósito de defender essa importante passagem, chegava-se ao lugar denominado *Peaçaba* (ou *lugar onde vai ter o caminho)*, atual Fonte da Saudade. Alí estava espraiada, refletindo, qual um espelho, nas suas tranquilas águas as montanhas circunvizinhas, a grande Lagoa de Rodrigo de Freitas, antiga de *Capopenipen*, ou *das raizes chatas*. Esse sítio tão deslumbrante, um dos mais belos recantos do Rio de Janeiro, mereceu de sábios estrangeiros as longas e entusiásticas linhas que não nos furtamos ao prazer de transcrever: *"Le point qui offre le plus de beautés est le lagoa de frietas* (sic) *d'où l'on decouvre dans le lointain la ville et la mer. On y voit beaucoup de maisons de campagne élegantes, parmi lesquelles on remarque celle du consul russe. Rien au monde est comparable à cette belle retraite, quand les feux du jour on fait place à la brise embaumée venant des hauts forêts. Le charme augmente à mesure que la nuit repand ses ombres, et que le silence a remplacé le bruit. Bientôt la lune, légèrement voilée par un brouillard diaphane, vient donner aux objects des formes magiques, qui produisent sur le spectaleur des impressions indéfinissables. Le zéphir agite mollement le sommet des palmiers majestueux, les couronnes de myrtes, et fait siffler les feuilles sèches de l'acajou, au milieu d'une pluie de fleurs. Le murmure d'un ruisseau, le chant de la cigale, les émanations balsamiques invitent a une douce rêverie, tandis que le règne végétal resplendissant d'essaims de vers luisans, les météores ignés se jouant dans le vague des airs, et la voûte du ciel étincelante du feu des etoiles élèvent l'âme et la pénètrent des pressentiments sublimes de l'universalité."*

Da *Peaçaba* para diante havia a estrada — Caminho da Gávea — aberta entre a Lagoa e a encosta do Corcovado. Inúmeras *chácaras*, que, segundo De Bret, apresentavam um aspecto encantador, bordejavam esse caminho, hoje Rua do Jardim Botânico. Elas se distribuiam *"pittoresquement sur les mamelons boisés qui domine la montagne du Corcovado; leurs jardins bien tenus et placés en amphitheatre sont arrosés par les eaux vives descendantes des bois vierges, et qui circulent continuellemnt, tantôt avec art, tantôt à travers leurs cataractes naturelles, et penetrent ainsi, successivement, jusqu'aux dernières proprietés qui bordent le chemin au niveau de la mer."*

Viam-se, portanto, as propriedades mais importantes que seguem. Logo no começo do Caminho, à esquerda e um pouco ao alto, a *Chácara da Fonte da Saudade*, do Conselheiro João Duarte Lisboa Serra, com o solar de dois pavimentos e grande varanda de contôrno; à direita e tambem em pequena elevação, a *chácara* de frondosíssimas ár-

Singelo e interessante oratório que demonstra pela construção, pelos detalhes e pela imagem, ter sido feito durante o domínio espanhol. Observe-se a perfeição da imagem e a ingenuidade das pinturas. (Coleção E. G. Fontes).

Interessante grupo de peças no estilo D. João V. (Coleção Rodolfo Siqueira).

Valioso arcaz com ferragens de prata e interessantes peças colocadas com arte e gosto sobre o mesmo. (Coleção E. G. Fontes).

Citara brasileira feita no Rio de Janeiro, em 1765, de autoria de Antônio Martins S. Tiago. (Museu Nacional de Belas Artes).

Arca do século XVIII, com puxadores e fechaduras de ferro trabalhado. O ornato acima do ferrolho central não é da época. (Coleção Gastão Penalva).

Arca do século XVII. Procedente de Queluz, em Minas Gerais. Observe-se a forma dos pés, que faz lembrar a dos primitivos moveis lusitanos vindos para o Brasil. Constate-se a felicidade do arremate superior dos mesmos em capitel com volutas. (Coleção Gastão Penalva).

vores, cuja mansão, dotada de grande fachada e alto corpo central, confronta atualmente com a Rua Frei Veloso. Mais adiante, à esquerda, em pequena elevação que domina toda a Lagoa, estava a antiga *Fazenda da Bica* (hoje Solar Monjope), com o engenho e a casa de residência do seu proprietário Ribeiro de Carvalho. E quase fronteira a essa, havia a *chácara* que muito mais tarde veio pertencer a Antônio Martins Lage. Na parte correspondente ao terreno da recem-demolida Fábrica de Tecidas, existiu a propriedade de um tal Noronha, que depois passou ao poder de Manuel dos Santos Dias. Era nessas imediações que existia, suspensa sobre a estrada, uma enorme pedra de um dos contrafortes da montanha. Os viandantes, não compreendendo a razão de sua estabilidade, a denominavam de *pedra santa*. E o Rei D. João VI tanto terror experimentou ao passar pela primeira vez por baixo dela, que preferia, quando demandava o Jardim Botânico, tomar uma embarcação na *Peaçaba*. Sempre a seguir, podiam ser vistas, espalhadas pelas encostas do Corcovado: a Capelinha de Nossa Senhora da Cabeça, mandada edificar por Martim de Sá no *"engenho de El-Rei"* (atual Rua Faro); a grande *chácara* e casa edificada antes da chegada da Côrte pelo comerciante José Ferreira da Rocha; a *quinta* de Francisco Rodrigues Pereira; a *chácara* da Floresta; e a importante *Fazenda dos Macacos*, pertencente ao Padre Domingos da Silva Porto. Atravessado, sobre uma ponte de madeira — e daí provem o nome de *Ponte de Tábuas* dado ao lugar — o Rio Cabeça, que transbordava frequentemente, de sorte que o trânsito ficava não poucas vezes interrompido, chegava-se ao Jardim Botânico. Passado o Caminho da Gávea, entrava-se na Estrada Velha do Jardim, com essa vastíssima propriedade Real e com a já mencionada Fábrica de Pólvora. E, após ter deixado para trás o Jardim Botânico, avistava-se o Engenho de Nossa Senhora da Conceição da Lagoa, estabelecido por Diogo de Amorim Soares e que depois passou à propriedade do fidalgo e Cavaleiro da Ordem de Cristo D. Rodrigo de Freitas Melo e Castro.

A Estrada Velha desembocava no Largo das Tres Vendas ou de Nossa Senhora da Conceição da Lagoa (atual Praça Santos Dumont), de onde partia a Estrada da Boa Vista (Rua Marquês de São Vicente, na atualidade), em cujo começo estava a Capela da Santa acima mencionada. Nessa estrada, e no lugar que desde então se denomina *Olaria*, estavam as terras de Grandjean de Montigny. Abrangendo uma grande extensão, essa importante propriedade era cercada pelas Ruas da Olaria, da Barra da Lagoa e Largo da Memória, e banhada pelo Rio Brocó, que nascia na Serra da Gávea e se lançava no Rio Salgado. O Brocó era navegavel até às proximidades da olaria, descendo por ele e pelo Salgado as embarcações que, atravessando a

Lagoa, desembarcavam a carga na *Peaçaba*. Aí, arrumada em carroças, essa carga era diretamente transportada para a Cidade ou reembarcada na Praia de Botafogo. Grandjean de Montigny empregava, assim, os mesmos processos de transporte utilizados pelo primitivo proprietário: Capitão Francisco de Araujo Pereira.

Hoje em dia, embora diminuida pela abertura da Rua Marquês de São Vicente a construção de outros imoveis, a propriedade conserva parte do seu encanto, rodeada como está de abundante arvoredo e bem conservada. Tem o número 233, naquela via pública. O nome de *Olaria*, ainda é mantido no frontispício da estação de bondes elétricos, quase fronteira ao portão de entrada para a chácara. E o edifício, propriamente dito, é conhecido — não se sabe porque — como *Castelo da Gávea*.

Acentue-se, para terminar, com interessante analogia, que a olaria de Grandjean foi a segunda aquí montada por um francês, sendo que a primeira, erigida em 1555, deve-se à iniciativa do Vice-Almirante da Armada Francesa Nicolas Durand de Villegaignon, que pretendeu fundar no Brasil uma *França Antártica*, com a sua respectiva capital: *Henriville*. Foi, essa edificação, a primeira feita com cobertura de telha. Em virtude do material de sua estrutura, era denominada de *Casa de Pedra*, desde o tempo em que Martim Afonso de Sousa a mandou construir. Nela esteve hospedado, em 1558, o historiador Jean de Lery, autor da *História de uma viagem feita à Terra do Brasil*, e em 1568 alí habitou o primeiro juiz de nossa Sebastianópolis: Pedro Martins Namorado.

A *Briqueterie* — como era denominada pelos franceses — foi construida entre o Rio Carioca e o atual Morro da Viuva, e serviu para delimitar a primitiva sesmaria concedida por Mem de Sá em 1567. Em virtude dos limites da sesmaria ficaram próximos do Rio Carioca, passaram a ser conhecidos como *Cariocas* os habitantes da Cidade do Rio de Janeiro. Esse rio, denominado pelos tamóios de *Mãe dágua*, possuia límpidas águas, às quais se atribuiam qualidades que beneficiavam a voz dos cantores e a beleza das mulheres. Foi, pois, naquele sítio, tão ligado à história da urbe — assinalado desde 1939, por um marco mandado colocar, na Travessa Umbelina, pelo Comandante Sebastião de Sousa (Gastão Penalva) —, que Villegaignon fez construir a olaria indispensavel às obras do Forte de Coligny.

E se necessidades militares exigiram a fundação da olaria do Flamengo, outras, mais nobres e pacíficas, foram as que determinaram a montagem da olaria da Gávea. A *briqueterie* do Flamengo e a do *Castelo da Gávea* são dois marcos importantes da ação construtora francesa no Brasil.

SITUAÇÃO FINANCEIRA

Houve um momento em que a situação financeira de Grandjean não foi muito folgada. Por isso pensou em vender a mansão da Gávea e voltar à França. Uma rifa foi o recurso de que lançou mão.

É o que se encontra em o número do *Jornal do Comércio* de 1 de Fevereiro de 1828. Na secção *Notícias particulares*, lê-se textualmente o seguinte: "*A rifa de Mr. Grandjean de uma grande chácara, e boa casa de vivenda sita na lagoa de Rodrigo de Freitas, e outros muitos prêmios há-de-se extrair impreterivelmente com a oitava Loteria Extraordinária do Imperial Teatro de S. Pedro, e no caso de não se vender bastante número de bilhetes, tambem impreterivelmente se restituirá o dinheiro recebido até agora, ficando por este modo o Público na certeza que se decidirá esta Rifa na Extração da mesma próxima loteria.*" Os bilhetes eram vendidos: na casa de E. Seignot Plancher, na Rua do Ouvidor 95; na loja de leilões de J. J. Dodsworth, à rua da Alfândega 38; na loja de Brandão, à rua Direita; "*e em casa de todas as Modistas Francesas.*"

A 7 do mesmo mês, Grandjean faz outro anúncio semelhante, dizendo que se não fossem vendidos bilhetes em número suficiente "*para poder largar a sua propriedade, tambem infalivelmente se restituirá o dinheiro recebido*". O preço do bilhete era de 4$000. Anúncios quase idênticos foram feitos em números do citado Jornal, de dias 11, 16 e 20. A 24 de Março, confessa "*que não lhe sendo possivel extrair a rifa com a próxima Loteria do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara*", estava disposto a restituir a importância dos bilhetes vendidos, para o que convidava os interessados a se dirigirem no dia 1.º de Abril à casa de Seignot Plancher, pois o mesmo estava encarregado da dita restituição.

O FIM

Naquela esplêndida residência rural, Grandjean de Montigny —, já viuvo de sua primeira esposa e casado em segundas núpcias com D. Luiza Francisca Panasco, de nacionalidade brasileira, que não lhe dera descendência —, vem a expirar, com 74 anos de idade, a 2 de Março de 1850, em consequência de um resfriado apanhado no entrudo do Carnaval.

Amando a terra a que servira com devoção e desinteresse, ele solicitou ao ver aproximar-se o último momento, que seu corpo fôsse enterrado no claustro do Convento de Santo Antônio.

Terminou, assim, o martirológio de quem lutou sem desfalecimento pela causa da Arquitetura.

Pranteando a morte do mestre, Bethencourt da Silva publica no *Correio Mercantil*, de 10 de Março de 1850, o seguinte:

"À SAUDOSA MEMORIA

do nunca assás chorado Sr. Augusto Henrique Victor Grandjean de Montigny, arquiteto da casa imperial, professor de arquitetura da academia das Belas Artes, cavaleiro da ordem de Cristo e oficial da Rosa.

NENIA

Dorme ó lutador que assás lutaste,
Dorme agora no gélido sudário;
Foi duro o afan, aspérrima a contenda,
Será fundo o descanso.

Gonçalves Dias.

Abriu-se a eternidade! o sábio dorme
E dorme para o mundo!
Caiu sobre ele a noite dos sepulcros!
Que mistério profundo
E tu levaste ó mestre a doce esperança
Que tinha em meu futuro!
Morto!... Perdi, perdeu para sempre a arte
Sustentáculo seguro!
E pudeste morrer, deixar discípulos
A quem amaste tanto!
E pudeste deixar a esposa fida
Que chora amargo pranto!
E morreste, e no teu extremo lance
Não te pude abraçar!
Morto! sem que em meus lábios recebesse
O teu último arfar!
Tristes lágrimas, pranto de meu peito
Em vão vos choro, em vão!
Da saudade o pungir me rasga o seio,
Me corta o coração!
E eu pago um tributo ao sábio, ao mestre,
Nascido da amizade
É sincera expressão da dôr destalma,
É filho da saudade.

Contador de carater Manuelino, com tremidos na cimalha e gavetas; saia rendilhada, com motivo central que não condiz com o estilo. Pernas e travessas com bolachas, discos e espiralados Século XVIII.

Vistas de interiores, mobiliados com peças antigas, do Sitio de São José da Alágoinha da Gávea, de propriedade do Comendador Riso.

Mesa de abas, estilo Império Brasileiro, cuja forma se acha muito divulgada na Baia.

Mesinha de encosto, Império Brasileiro, com interessantes pés de garras de leão.

Cômoda e oratório de jacarandá, no estilo Império Brasileiro. Peças bem equilibradas e elegantes. Incrustações de bronze. Observe-se a perfeição da obra de talha. Pertenceu a um solar da Cidade do Salvador, que acolheu D. Pedro II em 1859. (Coleção Gastão Penalva).

Eu choro, sim choremos o homem sábio,
O exemplo da virtude.
Flores lancemos, lágrimas vertamos
No seu triste ataude.
E estas flores e lágrimas que expressam
Nosso último adeus!
Adeus que dalma parte e entre suspiros
Vai chegar lá aos céus!...
Abra-se a eternidade! o sábio dorme
E dorme para o mundo!"

DESCENDÊNCIA

Não foi possivel saber os nomes da primeira esposa de Grandjean de Montigny e de duas de suas quatro filhas. Uma delas chamava-se Luiza Amenaide Geiger. Talvez estivesse viuva por ocasião da morte do progenitor, pois seu nome aparece na publicação da família, estampada no *Jornal do Comércio* de 8 de Março de 1850, em que a mesma agradece a quantos acompanharam o enterro e convida para a missa de sétimo dia, às 9 horas da manhã, na Igreja do Convento de Santo Antônio. Outra filha casou, conforme já se disse, com Arnaud Julien Pallière, progenitor de Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira. Aliás, o nome deste aparece naquele anúncio fúnebre como Leon Pallière Ferreira Grand-Jean. O Ferreira grafado geralmente depois do sobrenome Grandjean e, nessa notícia, antes, é que perturba o investigador. Por sua vez o nome da segunda esposa era oficialmente Luiza Francisca Panasco Grandjean de Montigny. Era bela, prendada e muito amiga de seu marido. Manteve laços de grande amizade com a família de Felix Emílio Taunay.

Dos descendentes de Grandjean, tivemos a satisfação de conhecer aquí no Rio de Janeiro, um seu bisneto, João Henrique Oehninger Montigny, que esteve hospedado, em 1922, na Pensão Buisson, nas Laranjeiras, e ora reside em Santiago do Chile, na Avenida Vicuña Mackenna.

E Douglas Hausamann, morador em São Vicente, é, conforme já se disse, descendente de Grandjean de Montigny. Não podendo, entretanto, determinar o seu grau de parentesco, uma vez que existem muitas lacunas na árvore genealógica da família, ele declara que: *"Ma parenté, par alliance est transmise du coté de ma mère par le nom de Lefebvre qui est la branche la plus proche des Guevel"*. E os Guevel são, segundo ficou evidenciado antes, parentes diretos dos Grandjean de Montigny.

PREITOS DE JUSTIÇA

Confrontando a obra de Grandjean com a dos outros missionários, verifica-se que a dele é a mais importante e duradoura. A sua influência, que se fez sentir, arquitetônica e pedagogicamente considerada, com uma extensão e profundidade não alcançada por nenhum dos seus colegas, ultrapassou os limites de sua arte, visto como contribuiu para o desenvolvimento das outras, protegeu inúmeros artistas e educou a não poucos.

Por isso, se justiça foi feita à Missão pelo historiador Sr. Afonso de Escragnolle Taunay, o mesmo fizeram em relação ao belo arquiteto, homens de valor de nosso país, como: Padre Luiz Gonçalves dos Santos, Felix Emílio Taunay, Visconde de Taunay, Henri Raffard, Felix Ferreira, Luiz Schreiner, Teixeira de Melo, Oliveira Lima, Gonzaga Duque, Vieira Fazenda, Bethencourt da Silva, B. Ribeiro de Freitas, João Ribeiro, Argeu Guimarães, Francisco Agenor de Noronha Santos, José Mariano Filho, Barão do Rio Branco, Escragnolle Dória, Heitor Beltrão, Ronald de Carvalho, Araujo Viana, Max Fleiuss e Morales de los Rios.

O orador, em nome do comércio, na cerimônia da inauguração do edifício da primeira Bolsa, terminou seu discurso da seguinte forma: "*Este elegante monumento é obra do insigne Mr. Grand Jean de Montigny, que tantas vezes temos tido a ocasião de elogiar, pelos preciosos monumentos que nesta Capital tem erigido.*"

Tomaz Antônio de Vilanova Portugal, disse, com referência à citada Praça de Comércio: "*Está sendo uma peça singular de arquitetura, de que não há outra que se lhe compare na Reino Unido.*"

Por sua vez, Felix Ferreira, reputado crítico e apaixonado pelas cousas artísticas, o chama de "*grande mestre*", e afirma que "*era artista de vistas largas e de grandiosos projetos.*"

Luiz Schreiner, arquiteto alemão de vasta cultura, pronunciou no Instituto Politécnico Brasileiro durante os anos de 1883 e 1884 notaveis discursos sobre arquitetura e o respectivo ensino. Na sessão de 30 de Abril de 1884, comentando os erros construtivos por ele encontrados nas obras da nova Praça de Comércio, ocupa-se da arquitetura do Brasil. E diz, referindo-se a Grandjean de Montigny e exaltando-lhe a ação: "*Como a rotina tem-se apoderado da construção propriamente dita, ela tambem domina a arte, e a tal ponto, que os esforços de um Grandjean de Montigny foram completamente paralisados. Pode parecer que exagero; entretanto é facil provar a verdade do que avanço. O grande mérito do fundador da escola de arquitetura na nossa academia, foi o de ter introduzido modelos clássicos, de ter principiado com o tipo da beleza arquitetônica, com a arquitetura*

clássica. Foi esse o seu grande mérito comprovado pelo fato de que acima das suas pretensões pessoais, este mestre colocava uma cousa mais sublime e sagrada: o magistério, o sacerdócio da arte. As obras que Grandjean de Montigny deixou no Rio de Janeiro, são, na sua pureza, cópias de modelos clássicos, o que facilmente se explica, porque ele compreendia bem que só estudando e formando a educação artística, segundo estes modelos, pode-se formar arquitetos e purificar o gôsto do povo."

Heitor Beltrão, conhecido jornalista, classifica Grandjean de Montigny como "*primaz da arquitetura erudita no Brasil.*"

Araujo Viana, grande professor e autoridade em assuntos histórico-artísticos, sentenciava: "*Durante o primeiro e segundo reinados couberam a Grandjean de Montigny vários encargos de arquitetura. Andaria mal o poder público se não o fizesse, tratando-se de incomparavel competência.*"

E o Prof. Morales de los Rios, referindo-se à luta mantida com os *mestres de obras*, escreveu as linhas que seguem: "*Foi contra gente dessa espécie, verdadeiros ganhadores da edificação, ouvidos como sumidades pela ignorância dos endinheirados, que teve de lutar desde logo o arquiteto da missão, encarregado de difundir a sua arte no Brasil. Esse arquiteto foi Grandjean de Montigny, brilhantíssimo profissional.*"

O *Nouveau Larousse;* a *Enciclopédia Universal*, de Espasa; o *Dicionário Popular*, de Pinheiro Chagas; o *Dicionário dos Arquitetos*, de Sousa Viterbo; a *Enciclopédia e Dicionário Internacional;* a *Grande Encyclopédie;* a *Encyclopédie des Beaux-Arts*, de Charles Hourticq; o *Dictionnaire des Architectes Français*, de Adolphe Lance; a *Voyage Pittoresque et Artistique*, de De Bret; o *Brésil*, de Ferdinand Denis; o *Dictionnaire des artistes de l'École Française*, de Auvray et Bellier; a *Histoire des Beaux-Arts*, de Winckenhagen; e a obra *Arquitetura del Renacimiento Italiano*, de J. R. Ráfols; — são as obras, escritas no estrangeiro, que guardarão para a eternidade os traços biográficos de quem foi grande no nome e na França, Itália, Vestfália e Brasil. A honra excepcional de haver sido premiado pelo governo do grande Napoleão e de ter servido ao Rei Jerônimo, a D. João VI, à Regência Brasileira e aos nossos dois Imperadores, jamais foi igualada, em importância, por outro arquiteto do Mundo.

PREMIAÇÕES E DISTINÇÕES

Grandjean de Montigny obteve duas premiações escolares: "*Medalha mensal para os alunos da Academia de Belas Artes de Paris*" e "*Medalha de grande prêmio para a viagem a Roma*" (1799). A pri-

meira com a efígie de Philibert de l'Orme, grande arquiteto francês; a segunda, com a do emérito pintor Poussin. "*Ambas oferecidas pelo Professor Grand-Jean* (sic) *de Montigny e ganhas por ele no tempo dos seus estudos*". Assim está escrito na pág. 19 da "*Notícia do Palácio da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1859*". Essas medalhas se achavam depositadas no mostrador número 17 da Sala n.º 1 do antigo Palácio da Academia.

Em 1808 conquistou uma *Medalha de Ouro* na Exposição de Paris, com a perspectiva do já citado *Museu Italiano*. É a *Vista perspectiva de um museu, no caracter dos do décimo quinto século na Itália*, da relação do Governo Brasileiro.

Mereceu, outrossim, ser distinguido com a *Ordem de Cristo* (Cavaleiro) por D. João VI, e com a da *Rosa* (Oficial) por D. Pedro II conforme se detalha em outros capitulos desta obra.

Jorge Mirandolino Filho, arquiteto laureado pela Academia, afirma em seu folheto — *Representação e Projeto de Reforma Geral da Escola e Academia Imperial de Belas Artes*, dedicado *Aos direitos da Nação e às glórias de Augusto Henrique Victorio Grandjean de Montigny*, — que o mesmo era "*Cavalheiro da Legião de Honra do Império de Napoleão*".

AS AMARGURAS

Um homem do valor de Grandjean, haveria de despertar invejas e malquerenças. E opositores, tambem não lhe faltaram.

Henrique José da Silva, Pedro Alexandre Cavroé, Luiz Rafael Soyé e Pedro José Pezerat foram os seus maiores perseguidores. Por sua vez, Manuel de Araujo Porto-alegre fez-lhe, em seus escritos, algumas fortes restrições.

Até um ataque, pela imprensa, tambem sofreu Grandjean. Em o n.º 17 da *Gazeta do Brasil* (1827) figurava uma carta assinada *Ignorante*. É o que informa o *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, sob o n.º 12.845, do Capítulo *História das Artes*. Infelizmente, esse número do jornal não foi encontrado na Biblioteca Nacional.

Como homem de ação, natural era que não fôsse essa a única oportunidade em que alguem o atacasse.

Assim, tendo o jornal *Aurora Fluminense*, estampado sob o título de *Correspondência*, em seu número de 7 de Maio de 1838, alguns conceitos favoraveis a Grandjean de Montigny, tres dias depois um outro jornal denominado *O Cronista*, fazia justamente o oposto.

No artigo da *Aurora*, o missivista, ao tratar da instalação do Colégio de Pedro Segundo, escrevia, a respeito das respectivas obras, o seguinte: "*O Sr. Grandjan* (sic), *professor da Academia das Belas*

Artes, um dos artistas estrangeiros mais distintos de quantos entre nós existem, e a quem o Ministro nomeara arquiteto do colégio, foi caprichosamente despedido, e o que mais é, sem que S. Ex. (isto é, o Ministro) *lhe quisesse pagar o produto de seus trabalhos, provocando assim clamores contra a fé do Governo nas suas convenções, clamores deshonrosos para o país*".

A isso *O Cronista* respondia com um artigo intitulado: *A Aurora, e o Colégio de Pedro II*, do qual somente reproduzimos o trecho que interessa à pessoa de Grandjean.

É o seguinte: "*A primeira arguição que assaca o contemporâneo ao sr. ministro é o convite feito ao arquiteto Grandjean, e a sua despedida quando se veio no conhecimento de que este sr. longe de querer acomodar seus planos à vontade do ministro, longe de procurar conciliar a beleza, a segurança do edifício com o fim a que se destinava, e sobre tudo com a necessária economia, queria multiplicar enfeites, e ornamentos próprios, quando muito para um palácio de riquíssimo príncipe, mas não para um colégio criado por um governo constitucional que tem constantemente de dar conta dos dinheiros públicos, cuja administração lhe é confiada: de um governo que sabe o valor do suor do povo para não esperdiçá-lo em inutilidades.*

"*As obras, e os projetos do sr. arquiteto aí estão para deporem da justiça com que o exmo. ministro procedeu atalhando a execução de seus planos. Sabemos todos que em um edifício destinado para a educação da mocidade deve ter-se muito cuidado de não multiplicar esconderijos que impeçam a indispensavel vigilância. Pois bem, vá nosso contemporâneo ao colégio, ou informe-se de algum de seus amigos que lá tem entrada e pergunte-lhe qual o serviço de uma das escadas feitas pelo arquiteto, a melhor das do colégio, e que fica num recanto escuro, essa escada, que utilidade nem uma presta ao edifício, que para ninguem serve, devida apenas aos planos do arquiteto, e que só serviu para ocupar dois ótimos quartos, diminuindo assim as acomodações de uma casa em que têm de residir tantas pessoas, e para opor uma dificuldade à indispensavel vigilância.*

"*Queria mais o sr. arquiteto construir cada aula em forma de anfiteatro, pondo a cadeira do professor no centro dela em um vasto nicho. Ora se alguma das aulas devesse reunir 500 ou 600 alunos não duvidaríamos do acerto da escolha dos anfiteatros, mas para aulas que quando muito chegarão a reunir, na forma dos estatutos 90 alunos, não sei que utilidade prestariam os tais nichos, e bancos circulares a não ser multiplicar as despezas, e retardar as obras. Queria o arquiteto deitar abaixo forros de tetos para ao depois repregá-los com simetria, enfeites, e bonitos &c., &c.*

"Mas para que nos cançarmos aquí com tediosas explicações? para crédito do arquiteto aí está a obra primeira de seu gênio que por todos pode ser observada, — o dispendioso palácio do barão do Passeio Público".

Como se vê, do que acima ficou transcrito, o autor do artigo não tolerava Grandjean de Montigny, acusado de luxuoso até pelo fato de ter feito uma boa casa, isto é, fora dos moldes comuns, para o Barão do Passeio.

A CONSAGRAÇÃO

A Iconografia permite estabelecer a maneira pela qual ficou consagrada a figura física de Grandjean de Montigny, já que os aspectos morais, intelectuais e artísticos de sua personalidade foram detidamente estudados nos diversos capítulos deste livro.

O seu primeiro retrato é devido ao pintor em esmalte, miniaturista e professor francês Augustin (Jean-Baptiste-Jacques). É um busto, visto de perfil, executado em 1810, isto é, nove anos antes que o autor do mesmo fôsse nomeado *"peintre du cabinet du roi"*.

Mas, trabalho magistral é o seu retrato a óleo (0,81 x 0,66) existente na Sala da Congregação da Escola Nacional de Belas Artes. É representado de busto, ligeiramente de tres quartos e com a face voltada para o espectador. Rosto raspado, cabelos alourados e anelados, grandes suiças, face rosada e acentuadamente vincada junto à boca, que é grande e com os lábios bem justapostos, olhos azuis extraordinariamente expressivos, eis a cabeça, solidamente firmada num corpo forte. A indumentária da época: casaca com grande gola, colarinho alto quase inteiramente envolvido pela larga gravata preta que os elegantes do romantismo usavam, camisa pregueada e pouco visivel, brilhante colete de seda, com corrente de ouro — serve para realçar, ainda mais, a efígie, cheia de dignidade. A mão esquerda, calçada com luva branca e sustentando uma folha de papel, e a insignia de Cavaleiro da Ordem de Cristo pendente da lapela, emprestam uma nota colorida e graciosa ao quadro. Essa obra prima é da autoria de Augusto Muller, o já citado pintor histórico, retratista e professor de paisagem da Academia.

Modesto Brocos y Gomez, originário da Espanha e naturalizado brasileiro, que foi exímio xilógrafo, agua-fortista e professor de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, fez, tambem, um retrato (água-forte) admiravel, que tem sido extraordinariamente apreciado e muito reproduzido. É um busto inspirado no trabalho de Muller. O Professor Brocos (falecido em 1936), foi discípulo de Herbert (Paris), de Madrazo (Madrid) e de Vitor Meireles (Rio de Janeiro). O

Museu Nacional de Belas Artes, guarda, dele, dois fortes quadros: "*A redenção de Cham*" e "*Engenho de Mandioca*".

Por sua vez, o emérito pintor brasileiro e ex-professor da Escola, Henrique Bernardelli, pintou a fresco a cabeça de Grandjean num medalhão que se acha no friso do corpo lateral direito da fachada principal do Palácio das Belas Artes. Nas galerias de pintura desse grandioso edifício projetado pelo Mestre da Arquitetura Adolfo Morales de los Rios — mas cuja execução muito deixa a desejar, quanto aos detalhes e ao traçado das partes elevadas —, o Professor H. Bernardelli está dignamente representado pelos seguintes quadros a óleo, a pastel e a aquarela: "*Messalina*", "*Os Bandeirantes*", "*A Tarantela*", *Volta do Trabalho*", "*Modelo em repouso*", "*Paisagem romana*", "*A saude da bela*" e duas "*Cabeças de estudo*". Deixou de existir em 1936, depois de ter doado à Pinacoteca e Museu de Escultura inúmeras obras e trabalhos seus e do inseparavel irmão, estatuário Rodolfo Bernardelli, avaliados em algumas centenas de contos de réis.

E por nossa iniciativa, quando tivemos a honra de presidir o Instituto Central de Arquitetos (1929-1930), foi fundido em bronze um vigoroso busto de Grandjean, inaugurado solenemente a 23 de Junho de 1930, na Quinta da Boa Vista, com a presença dos membros do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, representantes dos Governos Federal e Municipal, do Corpo Diplomático e do pessoal da Embaixada e da Missão Militar Francesa, tendo à frente o Conde Dejean, Embaixador da França no Brasil.

O valioso trabalho escultórico é da lavra do Professor Joaquim Rodrigues Moreira Junior: antigo aluno do Liceu de Artes e Ofícios e da Escola Nacional de Belas Artes, premiado nos Salões Oficiais com uma Medalha de Prata e com a Viagem à Europa, e Grande Prêmio e Medalha de Ouro na *Expozicione Internazionale del Lavoro*, realizada, em 1915, na Cidade de Milão. Foi professor do Instituto Profissional João Alfredo (da Prefeitura Municipal) e exerce o magistério no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Normal de Artes e Ofícios, do Ministério da Educação. Alem da obra mencionada, é autor da *herma* de Mestre Valentim (Jardim Público do Rio de Janeiro), do monumento do Marquês de Sapucaí (em Nova Lima) e dos bustos de Ribeiro Carneiro (em Passa Quatro) e Xavier Rezende (em Varginha).

O lugar onde o mesmo está colocado, é belo, discreto e sereno; digno de artistas. Ao centro de um *rond-point* ao qual vão ter quatro caminhos, — não simbolizarão as rotas da vida? — uma *gameleira* enorme, um dos colossos da brasílica floresta, cobre com a sua copa esplendorosa, os bustos de Grandjean de Montigny, de Morales de los

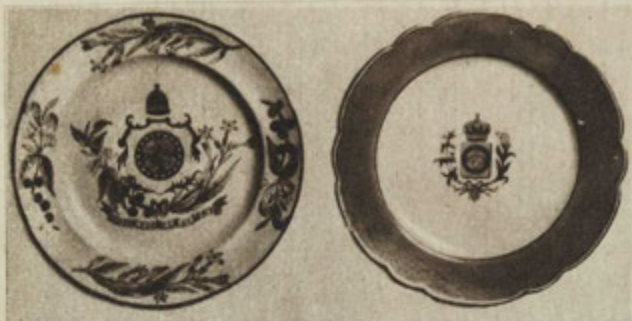
Rios e de Heitor de Melo. Feitos com o bronze de canhões coloniais, sustentados por paralelipipédicos socos de granito Carioca, os bustos desses *grandes* da Arquitetura olham para majestoso exemplar da flora nativa. E assim como as raizes tentaculares da mesma penetram rigidamente no solo, os pedestais que sustentam as efígies ficarão ligados para sempre na terra abençoada.

A *teoria* não está completa, porém. O lugar ainda vago será um dia preenchido pelo busto de Bethencourt da Silva. Assim, as gerações futuras verão duas escolas, dois mestres, dois discípulos.

E a *gameleira* impávida, ao sol e à chuva, sob o açoite do tufão ou batida pela brisa, montará guarda aos marcos representativos dos arquitetos que amaram o Rio de Janeiro, sonharam com a grandeza do Brasil e a ele deram o suor abundante dos seus generosos esforços.

Interessante mesa com pés imitando cabeça de cobra. Colunas salomônicas, policromadas, com decoração de vinha. Imagem, com influência espanhola de carater jesuitico. (Coleção Erwin Esslinger).

Papeleira D. João V. Observe-se a interessante figura sacra (Santo ou Papa?) que se acha sobre a mesma. (Coleção Erwin Esslinger).

Cômoda D. João V, com influência Luiz XV nas ilhagas. (Coleção Erwin Esslinger).

BAIXELA DO 1.º REINADO DO IMPERIO BRASILEIRO, FEITA NA INGLATERRA.

Travessa de Cantão, dos séculos XVII ou XVIII. Mostra a casa chinesa, com os elementos que influiram na casa lusa do Brasil: telhado de canal, beiral arrebitado, cauda de andorinha do mesmo e sacada de urupema. (Coleção Gastão Penalva).

Chiçara e pires de um aparelho de D. João VI, com as armas do Reino de Portugal. (Coleção Marques dos Santos).

ANEXOS

ANEXO N.º 1

Descrição de um trabalho de Grandjean de Montigny estampada na "Gazeta do Rio de Janeiro", de 19 de Julho de 1820.

"O EDIFÍCIO DA PRAÇA DO COMÉRCIO DO RIO DE JANEIRO

O seu plano é num paralelogramo de 175 palmos de comprido, e 145 de largo. Compõe-se este edifício de uma grande sala cercada de colunas, que formam em roda uma galeria; é aberto sobre dois vestíbulos, que dão entrada pelas faces laterais, e que fazem parte desta sala: os quatro ângulos são destinados a salas para os diferentes empregos análogos ao comércio. O pavimento é elevado 9 degraus acima da rua para dar passagem às águas da chuva, que por um cano subterrâneo vão ter ao mar.

A grande sala tem a forma de uma cruz, da qual os dois braços laterais tem um entrecolúmnio de largo, e os outros dois têm tres.

Nela respira a simplicidade da arquitetura Romana; as colunas são de ordem Dórica Romana e de meia cana, e bem proporcionadas. Elegantes ornatos, as Armas dos Tres Reinos, e escudos com as letras iniciais J. VI. acabam de encantar os olhos do curioso, enquanto o conhecedor admira a perfeição da obra.

Na decoração exterior notam-se principalmente os 4 pedestais, que devem sustentar estátuas de mármore, o patamar que precede à entrada, ornado de uma rica varanda de bronze dourado, 32 janelas, e 8 grandes portas, todas em arcadas; o monumento é coroado de uma

bela cornija, sotoposta a um ático. Lê-se na cornija a seguinte inscrição — "JOANNE SEXTO REGNANTE Anno MDCCCXX"; e no ático "PRAÇA DO COMMERCIO". O ático superior é destinado às Armas dos tres Reinos em baixo relevo, sustentadas por dragões. Os quatro ângulos do edifício devem sustentar quatro figuras sentadas, que representem as quatro partes do mundo.

A face da parte do mar é precedida de uma grande escada; e avante desta há um cáis."

ANEXO N.º 2

Exposição de Grandjean de Montigny relativa ao Monumento a ser erigido no Campo da Honra, pelo Senado da Câmara, a Dom Pedro I.

"Nota explicativa do Projeto da Praça proposta no Campo de Santa Ana pela Comissão do Ano de 1827.

Tendo S. M. Imperial designado o Campo de Santa Ana como o lugar mais conveniente para alí se erigir o monumento, a Comissão nomeada pelo Ilmo. Senado olhou como uma Lei sagrada a feliz escolha de S. M. I.; mas considerando a imensidade desta Praça, sua irregularidade e a pouca dignidade que apresenta em seu estado atual, ela julgou dever submeter ao Imo. Senado suas reflexões a este respeito, e pensou que um monumento que deve atestar à posteridade a Glória de S. M. I. e a Gratidão da Nação não devia nada deixar a desejar no seu todo geral. Ela pois estabeleceu por base de seus Programas, que o Campo de Sta. Ana em seu estado atual não podia dignamente receber este Monumento, porém que era de toda a necessidade restringir a Praça que o deve receber, para que a admiração do Público não seja distraida do objeto que se quer expor a suas vistas; que os Artistas, com tudo, na disposição que adotassem não deveriam esquecer, que a destinação desta Praça exige um vasto espaço para as evoluções militares e as festas públicas.

É segundo estes dados que dispus o Projeto que tenho a honra de submeter a S. M. I. A Praça que eu proponho é tal que sua superfície livre apresenta, nela só, a reunião das tres maiores Praças de Paris. Ela terá duzentas braças de comprimento por cento e seis de largura. Os Edifícios que a rodearem terão quinze braças de largura, e deixarão entre si, e os já existentes ao redor do Campo de Sta. Ana uma vasta Rua. A Praça terá quatro entradas principais que dividirão

os Edifícios em quatro partes. A Rua de trás do Hospício tem dado a linha do meio. Será decorada de Pórticos que servirão de passeios públicos, e debaixo destes Pórticos se poderão reunir diferentes ramos de Comércio.

Por esta disposição a Cidade não será mais como é agora, dividida em duas partes: ela oferecerá tambem mais segurança, e nas funções públicas um mui belo espetáculo para facilitar a sua execução. O Governo poderá dar os seus terrenos a todos os Particulares, o Governo poderá depois de dez anos, tirar certos direitos sobre a cessão destes terrenos, cujos produtos poderão servir por antecipação à construção do Palacete, ou tribuna de S. M. I. que deve necessariamente substituir o existente, pois que, segundo os termos dos Regulamentos S. M .I. deve ter no Campo um lugar disposto a receber dignamente nos dias de cerimônias públicas.

No centro da Praça se levantará o Monumento da Gratidão nacional. Tenho indicado o Plano do n.º 1.º como sendo aquele que exprime mais o sentimento geral da Nação pela reunião, e a representação das dezenove Províncias do Império oferecendo a S. M. I. suas homenagens, e seus votos. A Praça poderá ser de mais ainda decorada com quatro fontes de repucho, que servirão tambem a entreter o asseio e frescura.

Os Edifícios da Praça deixando entre si, e os quartéis um espaço bastantemente vasto: tenho alí disposto um caminho triunfal, no centro do qual, e em face da principal entrada da Praça se elevaria um arco de Triunfo: dos dois lados seria ornada de bancos decorados de pedestais e no fundo entre as ruas de S. Pedro, e de S. Joaquim, seria construido um bom chafariz dágua em lugar do atual cuja inconveniente situação não pode deixar nenhuma pena a sua demolição. Na Rua entre a via triunfal e os quartéis, estariam encostados aos bancos acima mencionados nove fontes decoradas com emblemas ou representações dos Principais Rios do Império.

Tenho feito dois Desenhos do Palacete, ou tribuna de S. M. I. acompanhados de uma porção da decoração das Casas da Praça; um representa tal como poderia ser para os dias de cerimônias.

A Decoração das fachadas das casas é diferente nestes dois Desenhos, bem que tenham o mesmo Plano, afim de deixar a escolha a S. M. Imperial.

Explicação do plano do Forum Imperial: 1 — Forum Imperial da Aclamação. 2 — Entradas do Forum Imperial. 3 — Estátua equestre de S. M. I. 4 — Fonte com repucho de água. 5 — Palacete ou tribuna de S. M. I. 6 — Pórtico debaixo do qual se firma a Carruagem de S. M. I. 7 — Átrio ou vestíbulo. 8 — Escada Grande ornada de colunas. 9 — Sala de espera antecedente ao Salão de S. M. I. 10 — Salão

de S. M. 11 — Quartos de serviço. 12 — Tribuna de S. M. 13 — Pórticos públicos. 14 — Direção das Casas privadas. 15 — Casas dos Ministros de Estado. 16 — Casas das Câmaras. 17 — Linha dos declívios do Forum para saida das águas pluviais debaixo do qual serão construidos canos para condução das águas ao mar. 18 — Passagem da frente das ruas. 19 — Arco triunfal. 20 — Castelo de água. 21 — Bancos e fontes. 22 — Igreja de S. Pedro de Alcântara, Padroeiro do Rio de Janeiro".

Nota: A exposição acima transcrita é a reproduzida na parte ilustrada deste trabalho.

ANEXO N.º 3

Valiosa opinião do falecido Prof. Morales de los Rios

" Parecer a respeito de dois quadros pintados a óleo, sobre tela, no Brasil, pelo artista arquiteto Grandjean de Montigny.

O artista Grandjean de Montigny, nasceu na França em fins do Século XVIII. Poucos são os dados que se tem a respeito da sua vida durante o tempo em que ele a passou residindo na sua Pátria natal. Para escrever-lhe a biografia, sequer sumária, seria preciso consultar os arquivos da Escola de Belas Artes de Paris, na qual cursou a carreira de Arquiteto, bem como os da Casa Imperial de Napoleão 1.º de cujo imperante foi Arquiteto titulado. Essas pesquisas não foram ainda realizadas, sendo tão pobres as informações que desse artista se tem, na própria França, que o dicionário popular de "Larousse" é omisso a respeito desse nome célebre na História das Artes e, particularmente, na Arquitetura do Brasil.

Pouco existe impresso sobre ele, no Brasil, onde foi uma das ombreiras da arte, porque exímio, tanto como arquiteto, como pintor, segundo demonstram as verdadeiras descobertas que se vão dando, de raro em raro, de obras pictóricas devidas à sua mão. E no gênero arquitetônico, ainda, próprio da sua especial carreira, é que essas produções vão aparecendo.

A esse último gênero pertencem os dois quadros sobre os quais me foi pedido de emitir parecer.

A informação mais recuada, no tempo, que se tem a respeito de Grandjean de Montigny, é a de 1799, que assinala o pleno impulso

da França depois dos dias do *Terror* de 1793. Foi nessa efeméride de 1799, que Grandjean de Montigny, alcançou a vitória do chamado "Prêmio de Roma" pela Escola de Belas Artes de Paris; a mais alta recompensa que ela outorga aos Arquitetos que completam a sua formatura profissional. Em consequência dessa elevada recompensa, Grandjean de Montigny seguiu para a Cidade eterna, onde ingressou na célebre Vila Medicis, ou seja, o edifício de Roma, onde a França aloja regularmente os seus Artistas, em missão de aperfeiçoamento escolar, consequente à obtenção do "Prêmio de Roma", em qualquer das diversas manifestações da Arte: desde a Arquitetura à Música. Não admira, portanto, que Grandjean de Montigny ao completar-se profissionalmente, na Vila Medicis, fôsse um dos apóstolos de néo-classicismo na Arquitetura, após os tempos dos estilos dos últimos monarcas Luizes da França. Não admira, tambem, que nessa tendência ele se deixasse influir pelas do pintor David. Neste, como em Grandjean de Montigny, teve a Arte a representação de tudo quanto foi heroico e triunfal do antigo Império Romano; desse Poder Imperial, onipotente e influente que, nos tempos modernos, como nos antigos dos Cesares, incarnou Napoleão 1.º, influindo para o surgimento do néo-clássico-estilo apelidado de "Estilo Josefina", nas suas manifestações gracis e a relembrar a personalidade amavel da Josefina de Beauharnais, a primeira consorte imperial de Napoleão 1.º.

Compreende-se, assim, que o laureado Arquiteto Grandjean de Montigny fôsse um dos Arquitetos preferidos por esse imperante francês. Ele foi, em consequência, arrolado na Casa Imperial como Arquiteto e devidamente titulado. No desempenho desse cargo, achava-se ele na Saxônia, na Alemanha, quando foi escolhido para fazer parte da Missão Artística que devia vir ao Brasil, para fazer o ressurgimento da sua Arquitetura. Reinava, então, no Brasil e nele residia D. João VI, o soberano que soube escapar de Portugal ao cativeiro que lhe preparava Napoleão 1.º e não preciso encarecer aquí quanto deve o Brasil a esse Soberano de origem lusitana. Um dos ministros desse Rei Brasileiro foi o Conde da Barca, cujo palacete ainda existe à rua do Passeio, no Rio de Janeiro, meieiro com o edifício do "Automovel-Clube".

Foi esse titular quem contratou a citada "Missão Artística" francesa, cuja chefia foi confiada a Lebreton e da qual fez parte Grandjean de Montigny, como Arquiteto, assim como o pintor De Bret, ao qual se deve a obra da "Viagem Pitoresca ao Brasil", ilustrada pelo autor. Os tres tomos dessa obra contêm as mais preciosas notas sobre o Rio de Janeiro de começos do Século XIX. Essa Missão abriu cursos, nesta Capital, para o ensino das Belas Artes no Brasil.

A influência de Grandjean se fez sentir pelo abandono das tendências barrôcas do estilo colonial, até então dominante no Brasil, e cujos sacerdotes de nomes mais divulgados foram, Mestre Valentim da Fonseca, o carioca, e o mineiro alcunhado de "Aleijadinho". A ação de Grandjean de Montigny se revelou desde logo, pelo ensino e, ao depois pela prática, ao passo que o *Barrôco Colonial* decaia entre as mãos de artífices secundários e se manifestava ainda e sobre tudo, nas mobílias e indumentária, cujas vidas se prolongaram para dentro do nosso período néo-clássico. Arquiteto de primorosos desenhos, de linhas nítidas e puras, de feição acentuadamente clássica-romana, com variantes helênicas, às vezes, e, algumas outras, com traços egípcios e modo de exposição, coquetemente erudita, que veio a ter sua expressão mais moderna nos Arquitetos franceses Percier e Fontaine e o cognome humorístico de *Style Pompier*, na irreverência dos discípulos da Escola de Belas Artes de Paris, deixou Grandjean de Montigny, numerosos desenhos e projetos, hoje propriedade da nossa Escola Nacional de Belas Artes. Salvei alguns deles, achados por acaso nessa Escola, à qual fiz entrega dos mesmos. Nenhum, absolutamente, desses trabalhos pode ser comparado, pelo seu merecimento, ao valor artístico e raríssimo dos dois quadros que me foram fornecidos para emitir parecer.

Os artistas das tendências néo-clássicas de Grandjean de Montigny se permitiam incursões pelos terrenos artísticos da época do Renascimento, emparentada, pelas formas, com o Clássico Greco-Romano, deixando-se influir pelo Borrominismo Italiano e Papal, não somente pelos modelos das antigas termas de Caracala, do Fôro, dos Circos e dos Panteões da antiga Roma, mas tambem pela obra arquitetônica dos Serlio, dos Palladio, dos Vignolas, dos Bernini, dos Borromínicos, dos Rafaelinos e das célebres Loggias deste último.

De forma que, bastantes obras dos néo-clássicos, como Grandjean de Montigny, são como que reconstruções clássicas e do renascimento arquitetônico de duas épocas combinadas da Arte, na evolução da mesma.

Os dois quadros, sobre os quais estou dando parecer, são dois verdadeiros prototipos dessas manifestações, duas verdadeiras e inapreciaveis jóias surgidas inesperadamente do esquecimento, e o proprietário dos mesmos deve ser cioso de possuir essas raridades tão expressivas duma época da História da Arte. Possue duas extraordinárias obras de arte pela feição, pelo que explicam, como tendências, na História mundial da Arte, e pela raridade das mesmas. Ambos os quadros constituem tesouro excepcional e invejavel, achado num recanto do Rio de Janeiro, de maneira inesperada.

Não é de hoje a minha especial estima pela arte de Grandjean de Montigny. No vespertino "A Noite", desta Capital, de 11 de Agosto de 1921, sob o título de "Comemoração da criação do ensino da Arquitetura no Brasil", e com os sub-títulos de "Uma bela homenagem da Sociedade Central de Arquitetos", e "A figura e a glória de Grandjean de Montigny", escreví algumas informações sobre o mesmo.

Foi, então, a Sociedade Central de Arquitetos, da qual eu era presidente, levar flores de saudade ao túmulo de Grandjean de Montigny, que existe nas catacumbas do Convento de Santo Antônio, situado no Morro deste nome nesta Capital.

Disse eu, nessas minhas informações dadas a "A Noite":

> "O extraordinário Grandjean de Montigny era tão grande na própria França que, quando Napoleão elevando ao trono de Vestfália o seu irmão Jerônimo, quis transformar em outra Versailles a capital do novo reino, foi chamado para planejar e dirigir as grandiosas obras desejadas pelo imortal imperador. Foi o maior benemérito da arquitetura brasileira. Saindo, ao depois, da França, para vir ao Brasil, na Missão artística de Lebreton, contratada por D. João VI, o grande francês, no esplendor da nossa natureza, com o seu gênio de artista, estimulado por nova inspiração, criou o movimento artístico perpetuador do seu nome, eternizado em edifícios como o do atual Ministério da Fazenda, antigo e primitivo da Academia e, ao depois, Escola de Belas Artes, ante cuja fachada, certa vez, um ministro inglês, estacando deslumbrado, pela beleza singela da obra, exclamara ser o único monumento do Rio de Janeiro. Os concertos e adaptações por que tem passado o edifício no qual hoje delibera o ministro Homero Batista, não comprometeram o frontispício da obra de Grandjean de Montigny, ao contrário do que tem acontecido com outras criações do seu alto engenho. Esta, porém, não é a única fachada em que sobrevive a obra do grande mestre, podendo-se tambem citar, como perpetuadora de sua memória, por exemplo, aquele edifício em que funciona o "Clube dos Democráticos" (Canto das Ruas do Passeio e das Marrecas, hoje do Barão de Ladário).
>
> "A influência artística de Grandjean de Montigny, no Brasil não se limitou à arquitetura, pois o seu gênio estimulou e impulsionou o surto de todas as outras artes, tornando-

se digno das homenagens agradecidas de quantos, em nossa terra, as amam e cultivam."

Isto tudo que aquí copiei e que escreví há seis anos, tenho motivo para repetir e confirmar quando se me pede parecer sobre dois quadros históricos da lavra indiscutivel do mestre, que são duas notas, as mais brilhantes, do seu engenho poliforme em matéria de arte, como tambem se deu entre os artistas da época de Péricles, na antiga Grécia e do Renascimento, generalizado por toda a Europa.

Dois anos depois do meu referido artigo, isto é, no número, tambem da "A Noite", de 9 de Setembro de 1922, sob os títulos e subtítulos "A arquitetura nos primeiros cem anos da nossa Independência — Os estilos que vimos adotando desde o *Jesuítico* até o *Barrôco Colonial*. — Da cidade das casinhas de tres portinhas ao trabalho da criação de uma arte brasileira", tornei a ter ocasião de me referir a Grandjean de Montigny.

Dizendo do período de decadência da Arquitetura Brasileira que, de muito perto, precedeu à influência de Grandjean de Montigny, escreví:

> "Essa madrugada teve a sua aurora... Muitos fachos luminosos a prenunciaram acompanhando nesse alvorecer os raios dardejantes do Sol destas latitudes. E quem os empunhavam? Empunhavam-nos uma pleiade de artistas os mais notaveis. Guiava-os o benemérito Conde da Barca e formavam a missão contratada pela instalar no Brasil o ensino das Belas Artes."

Referindo-me às mãos ignaras nas quais veio cair a Arquitetura do Rio de Janeiro, em dias anteriores aos de Grandjean de Montigny, faço alusão ao aparecimento deste, entre nós, como Redentor dessa arte.

> "Esse arquiteto — escreví —, foi Grandjean de Montigny, brilhantíssimo profissional.
>
> "A existência dele, entre nós, foi uma epopéia de martírios, através de anos sucessivos de combate pela boa causa da Arte. Ele deixou aqui e acolá algumas obras particulares, que lhe denunciam o traço fino e apurado, como aquela Vila apalacetada da Rua de São Vicente, na Gávea, um mimo de estilo pompeiano, desses romanos "Carmenes", duma simplicidade belíssima ou, naquela casa da Rua do Passeio, esqui-

na da das Marrecas, continuamente mutilada, sobre tudo na sua distribuição interna, sem um amparo oficial contra semelhante ignorante barbaria e de cuja casa, daquí a pouco, desaparecerão os últimos vestígios da obra arquitetônica do Arquiteto nos mimosos cuidados da respectiva fachada. Dezenas de anos custou ver realizado o seu projeto de edifício para a Escola de Belos Artes, que é hoje uma dependência do Ministério da Fazenda.

"Ele amou o Brasil, aquí morreu e as catacumbas do Convento do Morro de Sto. Antônio guardam as cinzas".

Foi especialmente vítima da burocracia colonial e mesmo da do tempo que marcou o advento da Independência, a qual, ignorante, *carrança* e malévola, o tratou, às vezes, com grosseria, como consta de despachos oficiais. O protetor Mecenas, que foi o Conde da Barca, havia desaparecido...

O mais popular dos divertimentos cariocas, o Carnaval, lhe ocasionou a morte. Ensopado durante os festejos dum *entrudo,* a baldes de água e pelo conteudo líquido dos "Limões de Cheiro", ao esfriar, após a batalha carnavalesca, adquiriu uma pneumonia que, em poucos dias, o levou à sepultura.

Aproveitei estes dados biográficos, para recomendar o merecimento do autor dos dois quadros sobre cujo valor material e bondade artística fui consultado.

O abaixo assinado recomenda essas obras pelo seu extraordinário valimento de quadros de reminiscências arquitetônicas.

Os dois quadros que me foram oferecidos para exame, medem respectivamente: 0,435 c/m x 0,0275 (é o que representa uma *Área* romana circundada de pórtico) e outro, 0,45 x 0,355 (é o que reproduz uma *Loggia* rafaelesca).

O primeiro deles, está pintado sobre cartão e o segundo sobre tela estendida em bastidor de madeira. Para melhor e mais perfeita informação, devo dizer que as pinturas estão diretamente feitas sobre papel e este estendido e colocado respectivamente sobre papelão e tela. A cena que representa a *Área,* se desenvolve no centro desta, rodeada de um pórtico imaginado na Ordem grega dórica, o que a torna situada em localidade pompeiana de vilegiatura: entre os fustes das colunas aparece, no fundo, o frontispício dum templo rodeado de jardim; ao lado direito do quadro aparece um grupo de mulheres e, à esquerda, outra mulher se dirige para apartamentos internos da Vila. Não me admiraria se todas essas figuras fossem de autoria de

De Bret, um dos companheiros de Grandjean de Montigny na Missão Francesa.

A cena do outro quadro se desenvolve, por sua vez, numa *Loggia* da feição rafaelesca abobadada, com um tanque de água, ao meio do qual vem jorrar torneiras. O conjunto, apesar do rafaelesco dessa composição arquitetônica, revela, de certo modo, a época verdadeira na qual foi pintada, pelo emprego de Sardônicas e Serpentinas marmóreas e esverdeadas, que estiveram tão em voga, quando Bonaparte, o futuro Napoleão 1.°, voltou da sua anti-britânica expedição ao Egito. Esse pormenor diferencia a pintura de qualquer outra no gênero, feita anteriormente à época napoleônica, como a rafaelesca. As personagens que figuram neste último quadro, vestem a moda franciscana do Renascimento francês, isto é, do tempo de Francisco 1.° de França. Uma aparece de frente no quadro, ao lado de outra, de perfil e vestindo de preto; são cópia das figuras de Francisco I de França e de Carlos V da Espanha, extraidas de um quadro do pintor francês Gros, conhecido sob o título "Francisco I e Carlos V visitando a igreja de Saint-Denis", perto de Paris. São figuras superpostas à pintura da composição, por mão menos habil.

Isenta a burla das falsificações modernas de objetos de arte, não é senão após o melhor estudo que me foi possivel fazer que certifico a qualidade de verdadeiras pinturas as de ambos quadros.

São duas obras pictóricas admiraveis pelos seus pormenores e sua execução; opinião resumida que me dispensa de pormenorizar-lhes os merecimentos. Elas revelam todos os caracteres que distinguem os desenhos de Grandjean de Montigny que existem na nossa Escola de Belas Artes. Não trepido, por isso, em conceituá-las, obras originais deste.

Todos os dias se anuncia o descobrimento, fora do Brasil, de obras primas de pintura, esquecidas ou perdidas em qualquer desvão; tocou a vez do Brasil, como há pouco aconteceu com o descobrimento de uma Leda Velasquina.

Qual a procedência desses quadros de Grandjean de Montigny; eu a ignoro. Não me admiraria que eles tivessem pertencido à Casa Imperial, cujos bens foram desfeitos aos retalhos, como no caso do leilão do Palacete Isabel, no fim da Rua Paisandú, hoje Palácio Guanabara. Tambem pode ser que esses quadros fôssem provenientes das coleções dos arquitetos Araujo Porto-alegre (Barão de Santo Ângelo) e Bethencourt da Silva, fundador do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, discípulos de Grandjean de Montigny e que lhe herdaram muitos desenhos e pinturas, presenteados como foram pelo autor.

Minha opinião é favoravel à autenticidade, rareza e merecimento de ambos os quadros.

O seu atual possuidor deve zelar essas belíssimas obras.
Rio de Janeiro, 4 de Agosto de 1927.
a) *A. Morales de los Rios*, Professor Catedrático da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro."

Nota: Os dois quadros, a que se refere o parecer acima, pertencem atualmente ao historiador e grande conhecedor da arte brasileira, Sr. Francisco Marques dos Santos.

ANEXO N.º 4

Adolfo Morales de los Rios (F.º)

Presidente do Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura.

Engenheiro-Arquiteto, pela Escola Nacional de Belas-Artes (1914). Prêmio e Diploma de Honra pelo projeto e construção do Palácio da Fiação da Exposição Internacional do Centenário da Independência (1922). Primeiro Prêmio, em concurso público, pelo projeto "Manuelino", para o edifício do Conselho Municipal (1914); Primeiro Prêmio, em concurso público, pelo projeto "Azulejo" para o Portão Colonial da Exposição do Centenário (1922). Terceiro prêmio no concurso aberto pelo Governo Argentino entre arquitetos brasileiros para o novo edifício da Embaixada no Rio de Janeiro (1928). Classificado entre os projetos escolhidos, em concurso, para o Restaurante do Passeio Público (1922). Classificado em 1.º lugar no concurso de refúgios para as praças públicas, aberto pela Prefeitura do Distrito Federal (1933).

Nota: — Os projetos "Manuelino" e "Azulejo" foram feitos em colaboração com o Prof. Morales de los Rios.

* * *

Autor de: um palácio, seis palacetes, dois solares, vinte e cinco grandes residências, dois edifícios de apartamentos, dois edifícios de escritórios, tres cafés, dois restaurantes, tres edifícios públicos, cinco fábricas, um depósito, um edifício bancário, um clube, um estádio, um edifício de associação de classe, duas legações (adaptações), uma igreja, uma piscina e uma escola técnico profissional.

* * *

Autor dos livros: *Perspectiva* (1915); *Um Capítulo de Psicologia nas Letras Espanholas* (1916); *Regulamentação da Profissão de Arquiteto* (1934); *Relatórios do Conselho Federal de Engenharia e*

Arquitetura (1937); *Exercício das Profissões de Engenheiro, Arquiteto e Agrimensor* (1938); e do estudo *"O Ensino Artístico, Subsídios para a sua História"*, apresentado ao 4.º Congresso de História do Brasil (1938).

* * *

Ex-Professor Catedrático de História da Arquitetura e de Teoria e Filosofia da Arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes (Universidade do Rio de Janeiro); Ex-Professor de História do Urbanismo do Curso de Urbanismo do Instituto de Artes (Universidade do Distrito Federal); Professor, por concurso de títulos, da Escola Normal de Artes e Ofícios; Docente (por concurso) da Escola Normal e do Instituto de Educação; Ex-Professor Suplementar do Colégio Pedro II; Membro das Comissões Examinadoras do Departamento Nacional de Ensino. Ex-Professor das Escolas Técnicas "Manuel Buarque" e "Comandante Midosi" (da Marinha Mercante); da Escola Profissional "Álvaro Batista", Instituto Profissional "João Alfredo" e Escolas Secundárias Técnicas "Bento Ribeiro", "Visconde de Cairú" e "Visconde de Mauá" (da Prefeitura do Distrito Federal). Ex-Professor do Curso Complementar da Faculdade de Medicina (Universidade do Rio de Janeiro).

* * *

Presidente do Instituto Central de Arquitetos do Brasil (1929-1930); Ex-Vice-Presidente, Secretário Geral, 1.º Secretário e Membro do Conselho Deliberativo do mesmo Instituto; Secretário Geral do Comité Executivo Preparador do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos; Secretário Geral do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos; Membro Vitalício do *"Comité Permanente de Congresos Panamericanos de Arquitectos"* (séde em Montevidéo), e do *"Comité International des Architects"* (Paris).

* * *

Jurado do Grupo XIII (Decoração e Mobiliário) e Secretário da Classe 61 (Decoração dos Edifícios Públicos e das Habitações), do Juri Internacional da Exposição do Centenário (1922); Membro dos Juris Profissional e Universitário da IV Exposição Pan-Americana de Arquitetura (Rio de Janeiro, 1930). Membro de Juri de inúmeros concursos.

* * *

Membro Honorário do *"American Institute of Architects"*; da *"Associación de Arquitectos de Chile"*; da *"Sociedad Central de Arquitectos"*, de Buenos Aires; da *"Sociedad de Arquitectos del Uruguay"*; do *"Colegio de Arquitectos de Cuba"*; e do *"Sindicato Nacional de Arquitetos de Portugal"* (ex. *"Associação dos Arquitetos Portugueses"*). Membro Correspondente da *"Sociedad de Arquitectos*

Mexicanos"; da "*Sociedad de Arquitectos del Perú"*; da "*Centralvereinigung der Architekten Osterreichs*" (Associação Central de Arquitetos da Áustria); do "*Instituto Paulista de Arquitetos*"; da "*Sociedad Amigos de la Arqueologia*" (Montevidéo); do "*Centro Argentino de Ingenieros*" (Buenos Aires). Sócio do "*Sindicato Nacional de Engenheiros*" e do "*Instituto Histórico de Ouro Preto*".

* * *

Delegado Oficial das Repúblicas do Perú e do Equador ao IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos (Rio de Janeiro, 1930); Delegado do "*Colégio de Arquitectos de Cuba*", da "*Sociedad de Arquitectos del Perú*" e da *Escola Nacional de Belas Artes*, ao IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos.

* * *

Membro da Comissão Organizadora da Regulamentação das Profissões de Engenheiro, Arquiteto e Agrimensor. Ex-Vice-Presidente do Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura e representante da Congregação da Escola Nacional de Belas Artes no mesmo Conselho. Ex-Presidente do Conselho de Engenharia e Arquitetura da 1.ª Região. Presidente dos 1.º e 2.º Congressos de Conselheiros Federais e Regionais de Engenharia e Arquitetura (1937 e 1941).

* * *

1.º Secretário da Embaixada Extraordinária do Brasil, chefiada pelo General de Divisão Almério de Moura, à posse do Presidente da República Oriental do Uruguai, General Alfredo Baldomir (1938).

* * *

Comendador da Ordem de "*Isabel la Catolica*", de Espanha; Comendador da Ordem "*Ao Mérito*", da Áustria; Oficial da Ordem "*Al Merito*", da República do Equador; Oficial da Ordem "*El Sol del Perú*", da República do Perú; Oficial da Ordem *Militar de Cristo*, de Portugal.

BIBLIOGRAFIA

A) Autores e Livros

ADÊT (Emílio) — **Da arte dramática ao Brasil.** "Minerva Brasiliense", páginas 154 a 157 (1843).

ALMEIDA E ARAUJO (Francisco Duarte) — **História de Portugal desde os tempos primitivos até a fundação da Monarquia e desta época até hoje.** (Lisboa, 1854).

ALMEIDA (Renato) — **História da Música Brasileira** (1926).

AMARAL (Francisco Pedro do) — **Explicação alegórica da decoração dos coches de Estado de S. M. o Senhor D. Pedro I.** Nota: Folheto raríssimo, dedicado ao Coronel comandante do 2.° Esquadrão da Imperial Guarda de Honra, Francisco Gomes da Silva.

AMÉRICO (Elísio), (pseudônimo de José Bonifácio) — **O Poeta Desterrado.** Ode, escrita em Bordéos, no ano de 1825. "Minerva Brasiliense" (n.° 16, Vol. II, 15 de Junho de 1844).

ANDRADA E SILVA (José Bonifácio de) — Autor, sob pseudônimo de Américo Elísio, de um volume de "**Poesias**" (1.ª ed., Bordéos, 1825; 2.ª ed., Rio de Janeiro, 1861).

ANDRADA E SILVA — 2.° (José Bonifácio de) **Rosas e Goivos** (São Paulo, 1848).

ANDRADE FERREIRA (José Maria de) e CASTELO BRANCO (Camilo) — **Curso de Literatura Portuguesa** (Lisboa, 1875).

ANDRADE (Manuel Carlos de) — **Luz da Liberal e Nobre Arte da Cavalaria oferecida ao Senhor D. João Príncipe do Brasil** (1790).

ANDRADE (Mário de) — **Compêndio de História da Música** (São Paulo, 1929). — **Modinhas Imperiais** (São Paulo, 1930). — **A Música e a Canção Populares, no Brasil.** Contribuição para o inquérito do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, em Paris (1936).

ARAGO (Jacques) — **Voyage autour du Monde.** Pág. 33: Rio de Janeiro. (Bruxelles, 1840). — **Deux Oceans.** Dedicado "A Sa Majesté Dom Pedro II Empereur du Brésil" (Paris, 1854). **Nota:** Vide Capítulos intitulados **Brésil**, pág. 296 e **Rio de Janeiro**, pág. 313, do 2.° Volume.

ARAUJO PORTO-ALEGRE (Manuel de) — **Etat de Beaux Arts au Brésil.** "Journal de l'Institut Historique de France", págs. 47 a 48 do 1.º fascículo (1834). **Nota:** Vide reprodução na obra de De Bret, págs. 84 a 87 do 3.º Volume. — **Belas Artes, Festas Imperiais.** "Minerva Brasiliense", págs. 23 a 26, n.º 1, 1.º de Novembro de 1843. **Nota:** Assinado com as iniciais P. A. — **Belas Artes. Exposição Pública.** "Minerva Brasiliense", 1.º Artigo, págs. 116 a 121, n.º 4, 15 de Dezembro de 1843. — **Belas Artes. Exposição de 1843.** "Minerva Brasiliense", págs. 148 a 154, N.º 5, 1.º de Janeiro de 1844. — **Academia de Belas Artes.** "Minerva Brasiliense", III, págs. 77 a 81 (1844). **Nota:** Trabalho relativo à Exposição de Belas Artes. — **Angélica e Firmino** (Comédia). "Minerva Brasiliense", págs. 67 a 90, 146 a 172, e 201 a 257 (1845). — **Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense.** "Revista do Instituto Histórico Brasileiro" (1845). — **A Igreja da Cruz dos Militares.** "Ostensor Brasileiro", Tomo 1.º, págs. 241 e seguintes (1845-1846). — **A Destruição das Florestas:** Brasiliana em tres cantos. "Ostensor Brasileiro", págs. 315 e seguintes (1845-1846). — **A Estátua Amazônica:** Comédia Arqueológica. "Biblioteca Guanabarense" (1849). — **Academia de Belas Artes. Exposição pública de 1849.** "Guanabara", I, págs. 64 a 68 (1850). — **Brasilianas** (Viena, Imperial e Real Tipografia, 1863). **Nota:** Contem, alem de outras as poesias citadas: **A Voz da Natureza, A Destruição das Florestas** e **O Corcovado.** — **Colombo** (Poema), 1866. **Nota:** Obra em dois tomos, impressa em Viena, na Imperial e Real Tipografia, e editada pela Livraria de B. L. Garnier, do Rio de Janeiro. — Arquivo Particular, em poder de seu filho.

ARAUJO VIANA (Ernesto da Cunha de) — **O Estilo Clássico na Arquitetura do Rio de Janeiro:** "Renascença" (Fevereiro de 1906). — **Das Artes Plásticas no Brasil em geral e na Cidade do Rio de Janeiro em particular.** Tomo 78 da "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro" (1916).

A. V. (Araujo Viana) — **Próximo Centenário: 97 anos incompletos.** "A Notícia", de 12 de Agosto de 1923.

ARINOS (Afonso) — **Lendas e Tradições Brasileiras** (2.ª Edição, 1937).

ARMITAGE (João) — **História do Brasil, desde a chegada da real família de Bragança, em 1808, até à abdicação do imperador D. Pedro I em 1831** (tradução), 1837.

AUVRAY et BÉLLIER — **Dictionnaire des artistes de l'Ecole Française.**

BALBI (Adrien) — **Essai Statisque sur le Royaume de Portugal et d'Algarve** (Paris, 1822).

BATISTA PEREIRA — **Figuras do Império e Outros Ensaios** (1932).

BARBOSA LIMA SOBRINHO — **Centenário de Evaristo da Veiga.** Conferência no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a 12 de Maio de 1937. "Jornal do Brasil", de 13 de Maio de 1937.

BARBOSA ZERZEDELO (Bento José) — **Arquivo Histórico da Veneravel Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo.**

BATES (Hector y Luis J.) — **História del Tango** (Buenos Aires, 1936).

BEAUREPAIRE ROHAN (Amadeu de) — **Memória Histórica da Igreja e da Irmandade de São José** (1923).

BECKFORD (W.) — **A Côrte da Rainha D. Maria I** (Lisboa, 1787).

BELO (Oliveira) — **Apontamentos Históricos sobre a Imprensa Nacional** (1908).

BELTRÃO (Heitor) — **A admiravel atuação tradicional da Associação Comercial do Rio de Janeiro na evolução econômica e na prosperidade comercial do Brasil.** "Jornal do Comércio", 1 de Outubro de 1927.

BEVILAQUA (Clovis) — **Épocas e Individualidades.** Estudos Literários (Baía, 1895). **Nota:** É o 2.° milheiro; o 1.° foi posto à venda no Recife (1889).

BOUGAINVILLE (M. le Baron de) — **Journal de la navigation autour du globe de la fregate la Thétis et de la corvette l'Esperance** (1837).

BOUILLET (M. N.) — **Dictionnaire des Sciences, des Lettres et des Arts** (Paris, 1908).

BRACKENRIDGE (H. M.) — **Voyage to South America performed by order of the American Government in the years 1817 and 1818** (1820).

BRAGA (Teófilo) — **História da Literatura Portuguesa: Garret e o Romantismo** (Porto, 1903).

BRITO (Nogueira de) — **O Nosso Mobiliário** (Lisboa, sem data).

BURGAIN (L. A.) — **Cornélia, tragédia em cinco atos, por Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa.** Crítica de... "Minerva Brasiliense" (N.° 24, Vol. II. 15 de Outubro de 1844).

BUVELOT (L.) e MOREAU (A.) — **O Rio de Janeiro Pitoresco** (1845).

CABRERA (Ana) — **La Danza Popular.** "La Nacion" (Buenos Aires) de 12 de Julho de 1936.

CALDCLEUGH (Alexander) — **Travels in South America, during the years 1819-20-21; containing an account of the present state of Brazil, Buenos Aires and Chile** (London, 1825).

CALMON (Pedro) — **Figuras de Azulejo, III, A Capital da América Portuguesa.** "Jornal do Comércio", de 7 de Dezembro de 1930. — **O Rei Cavaleiro. A Vida de D. Pedro I.** (1933). — **O Marquês de Abrantes** (1933). — **História da Civilização Brasileira** (1933). — **Espirito da Sociedade Colonial** (1935). — **O Rei do Brasil. Vida de D. João VI** (1935).

CAPISTRANO DE ABREU (João) — **Noções de História do Brasil até 1800;** em "O Brasil", publicação do Centro Industrial do Brasil (1907). — **Capítulos de História Colonial** (1924).

CARDIM (Fernão) — **Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica pela Baía, Ilhéus, Porto Seguro, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Vicente (São Paulo), etc., desde o ano de 1583 ao de 1590** (Lisboa, 1847).

CARMO NETO (H. J. do) — **O Intendente Aragão** (1913).

CARNEIRO (Edison) — **Samba.** "O Jornal", de 19 de Julho de 1936.

CARVALHO (Delgado de) — **História da Cidade do Rio de Janeiro** (1928).

CARVALHO (Elísio de) — **Esplendor e Decadência da Sociedade Brasileira** (1911). — **Laureis Insignes** (Obra sem data, mas publicada entre 1922 e 1923).

CARVALHO (Ronald de) — **As Artes Plásticas no Brasil.** "Estado de São Paulo", de 7 de Setembro de 1922. — **Pequena História da Literatura Brasileira** (1922). — **Estudos Brasileiros** (1.ª Série), 1930.

CASTELNAU (Francis de) — **Expedition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro a Lima et de Lima a Pará (1850).**

CHICHORRO DA GAMA (A.) — *Figuras do Teatro Nacional.* "Jornal do Brasil", de 28 de Abril de 1926.

COELHO NETO (Henrique) — **As Belas Artes.** "Livro do Centenário (1500-1900). — **Tradições Mortas.** "Jornal do Brasil", de 9 de Março de 1924.

CORDEIRO (J. A.) — José Albano Cordeiro — **O Antigo e novo Chafariz da Carioca.** "Ostensor Brasileira", págs. 275 a 277 (1845).

CORREIA (M. Pio) — **Dicionário das Plantas Uteis do Brasil e das Exóticas Cultivadas** (1931).

CORREIA (Viriato) — **Histórias de nossa História** (1923). — **Festas Cariocas de 1641.** "Jornal do Brasil", de 1 de Abril de 1925.

CUNHA BARBOSA (Januário da) — **Parnaso Brasileiro** (1829).

CUNHA BARBOSA (Antônio da) — **Estudos Históricos** (1899).

D'ABRANTES (Duchesse) — **Souvenirs d'une Ambassade** (Paris, 1837).

D'ARAUJO GUIMARÃES (A. C.) — **A Vida na Côrte de D. João VI,** "Jornal do Comércio", de 24 de Junho de 1934. — **A Côrte no Brasil** (1936).

DANTAS (Júlio) — **Gil Vicente.** "Correio da Manhã", de 25 de Abril de 1937. — **Erasmo e Gil Vicente.** "Correio da Manhã", de 6 de Junho de 1937.

DARWIN (Charles Robert) — **Voyage autour du Monde d'un Naturaliste.** — **Zoology of the voyage of the Beagle** (1840-1843).

DE BRET (J. B.) — **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil ou Sejour d'un Artiste Français au Brésil** (Paris, 1835).

DELPECH (Adrien) — **De Bret e a Viagem Pitoresca no Brasil:** "Jornal do Comércio", de 27 de Janeiro de 1929. — **La Mission Française de 1816** (Conferência, 1924).

DENIS (Ferdinand) et TAUNAY (Hippolythe) — **Le Brésil, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume** (Paris, 1822). — **Scenes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie** (1824). — **Résumé de l'Histoire du Brésil** (1825). — **Résumés de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil** (1826). — **Le Brésil** (1837). — **Les Plumes, leur valeur et leur emploi dans les arts au Mexique, au Perou, au Brésil, dans les Indes et dans l'Oceanie** (Paris, 1875). **Nota:** Vide Taunay (Hippolythe).

D'ORBIGNY (Alcides Dessalines) — **Voyage a l'Amérique Méridional** (1835). **Nota:** Vide o volume intitulado **L'Homme Américain** (1840).

DUMONT D'URVILLE (Jules-Sébastien-César) — **Voyage Pittoresque Autour du Monde** (Paris, 1833-1844).

DUPETIT-THOUARS (Abel Aubert) — **Voyage Autour du Monde** (1837-1839).

DUTRA E MELO (Antônio Francisco) — **A Melancolia.** "Minerva Brasiliense", pág. 394 (1843-44).

EDMUNDO (Luiz) — **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis: 1763 e 1808.** (1932). — 2.ª Edição, revista e anotada (1935).

ESCHWEGE (W. L. von) — **Pluto Brasiliensis** (1833). — **Jornal do Brasil, ou Notícias Várias do Brasil.** Tradução do Prof. Frederico Lange de Morretes. "Jornal do Comércio", de 25 de Dezembro de 1936.

ESCRAGNOLLE DORIA (Dr. Luiz Gastão de) — **Cousas do Passado.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", págs. 185 a 346 do Tomo 71, Vol. 118, Parte II (1908). — **Tijuca, Flamengo e Gávea.** "Jornal do Comércio, de 12 de Agosto de 1916. E mais os seguintes artigos na "Revista da Semana": — **O Introdutor do Café** (4 de Junho de 1921). — **As Luzesinhas da Cidade** (6 de Agosto de 1921). — **O Padre José Maurício** (18 de Abril de 1925). — **O Chafariz do Lagarto** (16 de Julho de 1927). — **A Igreja de São Domingos** (21 de Janeiro de 1928). — **Lâmpadas de Igreja** (5 de Maio de 1928). — **Grandjean de Montigny** (17 de Outubro de 1936). — **O Jardim do Souto** (20 de Maio de 1937).

F. DE MACEDO (Agenor) e P. C. DE VASCONCELOS (Eduardo) — **O Índio Brasileiro** (1935).

FAUSTO DE SOUSA (Augusto) — **A Baía do Rio de Janeiro, na sua história e descrição de suas riquezas.** Tomo 44 da "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro" (1881).

FEIO (J. V. Barreto) e MONTEIRO (J. G.) — **Obras de Gil Vicente.** (Hamburgo, 1834).

FERNANDES PINHEIRO (Cônego Doutor Joaquim Caetano) — **Curso Elementar de Literatura Nacional** (Paris, 1862).

FERREIRA (Felix) — **Belas Artes. Estudos e Apreciações** (1885).

FERREIRA DA ROSA — **O Rio de Janeiro em 1900.**

FERREIRA DE SOUSA (Bernardo Avelino) — **Relação dos festejos que à feliz aclamação do Muito Alto e Muito Poderoso e Fidelíssimo Senhor D. João VI Rei do Reino Unido... votaram os habitantes do Rio de Janeiro** (1818).

FITZMAURICE-KELLY (Jaime) — **Historia de la Literatura Española. Desde los origenes hasta el año de 1900. Traducida del inglés y anotada por** Adolfo Bonilla y San Martin (sem data).

FLEIUSS (Max) e MAGALHÃES (Basílio de) — **Quadros da História Pátria.** (1919).

FLEIUSS (Max) — **Páginas Brasileiras** (1919). — **História Literária.** "Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil" (1922). — **História Administrativa.** "Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil" (1922). — **História da Cidade do Rio de Janeiro,** Resumo Didático (1928). — **Páginas de História** (1930). — **Aspecto Histórico sobre a Pintura no Brasil.** Palestra realizada na Pró-Arte a 7 de Outubro de 1932, "Jornal do Comércio" de 8 do mesmo mês e ano — **Apostilas de História do Brasil** (1933). — **Conde D'Eu. Viagem Militar ao Rio Grande do Sul** (1936). **Nota:** Referência a Grandjean de Montigny contida na página 232. Vide, tambem, Rio Branco (Barão do).

FLORENCE (Hércules) — **Esboço da Viagem feita pelo Sr. de Langsdorff no interior do Brasil, desde Setembro de 1825 até Março de 1829** (1875). Tradução de Alfredo de Escragnolle Taunay. Tomo 38, da "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro".

FREIRE DO AMARAL (Alexandrino) e SANTOS SILVA (Ernesto dos) — **Consolidação das Leis e Posturas Municipais** (1905).

FREIRE (Gilberto) — **Casa Grande e Senzala** (1934). — **Sobrados e Mucambos** (1936).

FREIRE (Laudelino) — **A Arte da Pintura no Brasil.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro". Tomo Especial consagrado ao Primeiro Congresso de História Nacional (7-16 de Setembro de 1914). Págs. 775 a 814. Parte V (1917). — **Um Século de Pintura. Apontamentos para a História da Pintura no Brasil. De 1816 a 1916.**

FREYCINET (Louis de) — **Voyage autour du Monde executé sur les corvettes l'Uranie et la Physicienne. Années 1817 a 1820** (Paris, 1825-1826).

GALVÃO DE CARVALHO (Trajano) — **As tres liras** (São Luiz, 1882).

GARCIA (Rodolfo) — **O Rio de Janeiro em 1823, conforme a descrição de Otto von Kotzebue, Oficial da Marinha Russa.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", Tomo 80 (1916). — **Alexandre Caldcleugh no Brasil.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", Tomo 90, Vol. 144 (1921).

GARDNER (George) — **Travels in the interior of Brasil, principally through the Northern provinces** (London, 1846).

GINER DE LOS RIOS (Francisco) — **Arqueologia Artística de la Peninsula.** (1936).

GIURIA (Juan) — **Consideraciones sobre Arquitectura Colonial del Brasil** "El Bien Publico", de Montevidéo (30 de Maio de 1935). — **La Riqueza Arquitectonica de Algunas Ciudades del Brasil** (Montevidéo, 1937).

GONÇALVES DIAS (Antônio) — **Poesias** (1846). Nota: Nesse volume estão incluidos os **Primeiros Cantos.** — **Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão** (1848). — **Os Timbiras** (1848). — **Últimos Cantos** (1850). — **Cantos,** 3.ª Edição (Leipzig, 1857). — **Teatro** (Beatriz Cenci, Leonor de Mendonça, Patkull, Boabdil). Edição Garnier, sem data.

GONÇALVES FERNANDES — **Changô.** "O Jornal", de 25 de Novembro de 1934.

GONÇALVES DE MAGALHÃES (Domingos José) — **Poesias** (1832). — **Suspiros Poéticos e Saudades** (Paris, 1836). — **Antônio José ou o poeta e a Inquisição;** tragédia (1839). — **Olgiato;** tragédia (1841). — **Amancia,** romance estampado na "Minerva Brasiliense" (1844). — **Confederação dos Tamóios** (1856). — **Obras Completas** (Viena, 1864-1865).

GONÇALVES DOS SANTOS (P. Luiz) — **Memórias para servir à História do Reino do Brasil divididas em tres épocas da Felicidade, Honra e Glória; escritas na Côrte do Rio de Janeiro no ano de 1821 e oferecidas a S. Majestade El-Rei Nosso Senhor. O Senhor D. João VI** (1825).

GONZAGA DUQUE ESTRADA (Luiz) — **A Arte Brasileira: Pintura e Escultura** (1888). — **Contemporâneos: Pintores e Escultores** (1929). — **Revoluções Brasileiras** (1905).

GRANDJEAN DE MONTIGNY — **Recueil des plus beaux tombeaux executés en Italie dans le XVe. et XVIIe. siécles** (Paris — 1814, 1815, 1875). — **Le Palais des Etats et sa nouvelle Salle á Cassel.** Nota: Obra outrora existente na Biblioteca da Escola de Belas Artes.

GRANDJEAN DE MONTIGNY (A.) et FAMIN (A.) — **Architecture Toscane ou Palais, Maisons et autres Edifices de la Toscane mesurés et dessinés**

par... **Architectes, Anciens Pensionnaires de l'Académie de France, a Rome.** (Paris, 1815). Reprinted with a Preface and Description of Plates by John V. Van Pelt, F. A. I. A., A. D. G. F. The Library of Architectural Documents. Volume I, New York, The Pencil Points Press, Inc. (1923).

GRAHAM (Maria) — **Journal of a voyage to Brasil, and Residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823.** (London, 1824).

GUIMARÃES (Alfredo) e SARDOEIRA (Albano) — **Mobiliário Artístico Português** (Elementos para a sua História): I — Lamego; II — Guimarães. (Porto, 1924).

GUIMARÃES e CESAR (Ferreira e Cassiano) — **Biografia Completa do Primeiro Ator Dramático Brasileiro João Caetano dos Santos** (1884).

HANDELMANN (Henrique) — **História do Brasil.** Tradução brasileira do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1931). Nota: Trabalho da Bibliotecária D. Lúcia Furquim Lahmeyer, revisão do General Bertoldo Klinger; anotações e elucidações do Prof. Basílio de Magalhães.

HENDERSON (James) — **A History of the Brasil, compraising its geography, commerce, colonization, aboriginal inhabitants** (London, 1821).

HENRIQUEZ URENA (Pedro) — **La América Española y su Originalidad.** "La Nacion" (Buenos Aires), de 27 de Setembro de 1936.

HERMITTE (Madame Louis) — **Hommage a Guanabara la Superbe.** (L'Embassade de France a Rio de Janeiro) — 1937.

J. G. — **Crepúsculo de Homero, Aurora de Virgílio — ... Vida e Morte do General Conde Teodoro de Hogendorp.** "Jornal do Brasil", de 30 de Junho de 1935.

KIDDER (Daniel P.) — **Sketches of Residence and Travels in Brazil** (Philadelphia, 1845).

KIDDER (Rev. D. P.) and FLETCHER (Rev. J. C.) — **Brazil and Brazilians** (Philadelphia, 1845).

KOSTER (Henry) — **Travels in Brazil** (London, 1816). Nota: A tradução francesa — Paris, 1818 — contem um prefácio de Jay.

KRUG (Edmundo) — **Curiosidades da Superstição Brasileira.** Separata do Volume XXXV da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1938).

LAFAYETTE SILVA — **João Caetano e Sua Época** (1936).

LAMEGO (Luiz) — **D. João VI.** "Correio da Manhã", de 21 de Março de 1937.

LANCE (Etienne-Adolphe) — **Dictionnaire des Architectes Français** (1872).

LEÃO (Múcio) — **A Poesia dos Velhos Cancioneiros** "Jornal do Brasil", de 2 de Outubro de 1936.

LEITE S. J. (Serafim) — **Introdução do Teatro no Brasil** (Século XVI) — "Jornal do Comércio", de 1 e 2 de Maio de 1937.

LEVILLIER (Roberto) — **Una fiesta popular en Lima en 1567.** "La Nacion" (Buenos Aires), de 26 de Julho de 1936.

LIMA BARBOSA (Mário de) — **Les Français dans L'Histoire du Brésil.** Traduction et adaptation de l'Original Brésilien par Gazet (Clément-Laval) — Paris, 1923.

LIMA (Hermeto) — **Velharias Cariocas.** "Jornal do Brasil", de 11 de Setembro de 1924. — **O Toque do Aragão.** "Jornal do Brasil", de 3 de Janeiro de

1925. — **A Rua dos Arcos.** "Revista da Semana", de 6 de Dezembro de 1924. — **Largo do Machado.** "Jornal do Brasil", de 7 de Agosto de 1937.

LOBO (Hélio) — **Manuel de Araujo Porto-alegre.** Ensaio Bio-bibliográfico (1938).

LOPEZ CHAVARRI (Eduardo) — **Música Popular Española** (Barcelona, sem data).

LUCCOCK (John) — **Notes on Rio de Janeiro and the southern parts of Brazil taken during a residence of ten years in that country from 1808 to 1818** (London, 1820).

LUSO (João) — **Velhas Ruas** (Com ilustrações de J. Sarmento) "Revista da Semana", de 13 de Abril de 1929. — **A alegria das Águas.** (Com ilustrações de J. Sarmento). "Revista da Semana", de 10 de Junho de 1933. — **Sinos** (Com ilustrações de J. Sarmento). "Revista da Semana", de 22 de Dezembro de 1934.

MACEDO (Joaquim Manuel de) — **A Moreninha** (1844). — **Rosa** (1849). — **Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro** (1862). — **Noções de Corografia do Brasil** (1873). — **Ano Biográfico Brasileiro** (1876). — **Memórias da Rua do Ouvidor** (1878).

MACHADO GUIMARÃES (Argeu de Segadas) — **História das Artes Plásticas no Brasil** (1918).

MAGALHÃES (Basílio de) — **Manuel de Araujo Porto-alegre, Barão de Santo Angelo** (1917). — **O Folclore do Brasil** (1928). — **Expansão Geográfica do Brasil Colonial** (1935). — **A Cabanagem,** "Jornal do Comércio", de 31 de Maio de 1936.

MAGALHÃES CORREIA (Armando) — **Sertão Carioca.** Série de artigos publicados no "Correio da Manhã", durante os meses de Outubro, Novembro e Dezembro de 1932. — **Sertão Carioca** (1937).

MARCONDES DE MOURA ROMEIRO (João) — **De D. João VI à Independência.** Tese avulsa do 1.º Congresso de História Nacional. Tomo Especial da "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", Parte I, págs. 1353 a 1507 (1915).

MARIANO FILHO (José) — **A Casa Brasileira.** Conferência realizada na Sociedade Brasileira de Belas Artes. "O Jornal", de 21 de Junho de 1924. — **A Arquitetura do passado.** "O Jornal", de 16 de Setembro de 1925. — **Nossa Casa.** "Cruzeiro", de 10 de Novembro de 1928. — **O Patrimônio Artístico da Nação.** "O Jornal", de 29 de Setembro de 1929 — **A Arquitetura Mesológica** (1931).

MARINHO (Henrique) — **O Teatro Brasileiro. Alguns apontamentos para a sua história** (1904).

MARIZA — **A Música Popular Brasileira.** Série de artigos publicados a partir de 29 de Novembro de 1936 na edição dos Domingos do "Jornal do Brasil".

MARQUES DOS SANTOS (Francisco) — **A Ourivesaria no Brasil Antigo.** "Revista de Numismática", de São Paulo (1933). — **Subsídio para a História do Mobiliário Antigo no Brasil.** "Espelho", Fevereiro de 1936. — **A Impressão Régia.** Jornal do Comércio de 17 de Maio de 1936. — **O Movel Antigo do Brasil.** "Diário de Noticias", de 1 de Maio de 1937. — **Meda-**

lhas Militares Brasileiras (Da Época Colonial ao fim do Primeiro Reinado) 1937. — **A Litografia no Rio de Janeiro. Sua instituição, primeiros mestres, alunos e trabalhos.** "Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico" (1.° Volume, 1937). — **Dois Artistas Franceses no Rio de Janeiro.** Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N.° 3 (1939). — **As Belas Artes no Primeiro Reinado (1822-1831).** "Estudos Brasileiros", Ano II, Vol. 4, N.° 11, Março e Abril de 1940. **Nota:** Contem o catálogo da **Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Belas Artes No Ano de 1829**, descoberta pelo conhecido historiador e crítico de arte na Biblioteca Nacional.

MARQUES (Xavier) — **Rondas e Canções... esquecidas.** "Ilustração Brasileira", N.° 22, Ano XV, Fevereiro de 1937.

MASCARENHAS (Anibal) — **Curso de História do Brasil** (1898).

MATOS (Adalberto) — **A Pintura no Brasil.** "Ilustração Brasileira", de 7 de Setembro e 12 de Outubro de 1922. — **Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro.** "Ilustração Brasileira", de 15 de Novembro de 1922.

MATOS (Anibal) — **As Artes do Desenho no Brasil** (1923) — **Belas Artes** (1923). — **Mestre Valentim e Outros Estudos** (Belo Horizonte, 1934).

MATOS (Euricles de) — **Das Belas Artes no Brasil: III — Arquitetura** (1917).

MEDEIROS (Maurício de) — **Da Crítica Literária e seus Cultores.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro". Tomo Especial consagrado ao Primeiro Congresso de História Nacional. (7-16 de Setembro de 1914) — Págs. 725 a 746.

MELO (Guilherme de) — **A Música no Brasil** (1908).

MELO-LEITÃO (C. de) — **Visitantes do Primeiro Império** (1934). — **O Brasil visto pelos Ingleses** (1937).

MELO-MORAIS (Alexandre José de) — **Corografia Histórica, cronográfica, genealógica, nobiliária e política do Império do Brasil, contendo noções históricas e políticas** (1858-60). — **O Brasil Histórico** (Jornal Histórico, Político, etc.), 1864. — **História do Brasil — Reino e Brasil-Império** (1871). — **Crônica Geral e Minuciosa do Império do Brasil** (1879).

MENEZES (Nazaré) — **João Caetano** (1916). **Nota:** Discurso pronunciado na solenidade da trasladação da estátua do genial artista do Campo da Aclamação para a Praça Tiradentes, no dia 24 de Agosto de 1916.

MENUCCI (Sud) — **Problemas de História Literária. Ainda Ferdinand Denis.** "Jornal do Brasil", de 15 de Novembro de 1936.

MIRANDOLINO FILHO (Jorge) — **Representação e Projeto de Reforma Geral da Escola e Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro.** Apresentados à Assembléia Geral Legislativa na Primeira Sessão da Décima Nona Legislatura (1833) **Nota:** O folheto está dedicado **"Aos direitos da Nação e às glórias de Augusto Henrique Victorio Grandjean de Montigny".**

MOCTEZUMA (Antonio Perez-Valiente de) — **Evolucion del Mueble Colonial en el Rio de La Plata.** "La Nacion", de Buenos Aires (1932).

MONIZ BARRETO (Francisco) — **Clássicos e Românticos** (Baía, 1854).

MONIZ (Heitor) — **O Brasil de Ontem** (1928).

MONTEIRO (Tobias) — **História do Império. A Elaboração da Independência** (1927).

MORALES DE LOS RIOS (A.) — **Mestres, Arquitetos e Senhorios.** "O Brasil Artístico", Março de 1911. — **Subsídios para a História da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.** Págs. de 993 a 1350 do Tomo Especial da "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", consagrado ao 1.° Congresso de História Nacional (1915). — **Comemoração da criação do ensino da Arquitetura no Brasil. Uma bela homenagem da Sociedade Central de Arquitetos. A figura e a glória de Grandjean de Montigny**, "A Noite", de 11 de Agosto de 1921. — **O Aniversário da Fundação dos Cursos de Arte no Brasil.** "Correio da Manhã", de 12 de Agosto de 1922. — **A Arquitetura nos primeiros cem anos da nossa Indedependência. — Os estilos que vimos adotando, desde o Jesuítico até o Barrôco Colonial. Da cidade das casinhas de tres portinhas, ao trabalho da criação de uma arte brasileira.** "A Noite", de 9 de Setembro de 1922. — **Resumo Monográfico da Evolução da Arquitetura no Brasil.** "Livro de Ouro", Comemorativo do Centenário da Independência (1922). — **O Paié** (Generalidades). Separata dos "Anais do XX Congresso Internacional de Americanistas, 20 a 30 de Agosto de 1922 (Rio de Janeiro, 1924). — **Subsídios Resumidos para a História da Edificação e da Arquitetura Religiosa no Brasil.** "Jornal do Comércio", Edição Comemorativa do Ano Santo. (1925). — **Parecer a respeito de dois quadros pintados a óleo, no Brasil, pelo Arquiteto Grandjean de Montigny** (1927).

MORALES DE LOS RIOS FILHO (Adolfo) — **Um Capítulo de Psicologia nas Letras Espanholas** (1916). — **Discurso** de posse, no cargo de Presidente do Instituto Central de Arquitetos, 12 de Agosto de 1929. — **Grandjean de Montigny e seu Tempo.** "Jornal do Comércio, de 17 de Setembro de 1933. **Nota:** Conferência realizada a 9 do mesmo mês e ano, sob os auspícios do Conselho Nacional de Belas Artes. — **A Regulamentação da Profissão de Arquiteto** (1934). — **Música do Brasil.** Série de cinco artigos publicados na Revista "Vamos Lêr!", de 26 de Novembro, 3 e 10 de Dezembro de 1936, e 14 e 28 de Janeiro de 1937. Com desenhos de Gonzaga. — **A Dança no Brasil.** Série de quatro artigos publicados na Revista "Vamos Ler!", de 28 de Julho, e 4, 11 e 18 de Agosto de 1938. — **A Cidade do Rio de Janeiro no Primeiro Quartel do Século XIX. Seu Aspecto Urbanista; Arquitetura da Cidade Carioca e dos seus arredores (Século XIX); Arquitetura Religiosa da Cidade do Rio de Janeiro (Século XIX)**: série de tres trabalhos, publicados nos números de Junho, Julho e Outubro de 1938 do Boletim do Instituto de Engenharia (São Paulo). — **Reminiscências do Rio**, em: "Vamos Lêr!" de 28 de Setembro de 1939 (**A Literatura até 1850**); 5 de Outubro de 1939 (**A Evolução do Teatro Carioca**); 12 de Outubro de 1939 (**Artistas Teatrais**); 19 de Outubro de 1939 (**A Influência Francesa no desenvolvimento do Teatro Carioca**); 26 de Outubro de 1939 (**Os Salões Aristocráticos da Cidade**); 2 de Novembro de 1939 (**O Mobiliário das Mansões**); 9 de Novembro de 1939 (**Outros Tipos de Moveis**); e 23 de Novembro de 1939 (**Mais Detalhes de Conforto Residencial**). Em "O Jornal", de 26 de Agosto de 1940: **Grandjean de Montigny e a Natureza Americana.**

MOREIRA DE AZEVEDO (Manuel Duarte) — **Pequeno Panorama, ou descrição dos principais edifícios da Cidade do Rio de Janeiro (1861-1864). — Os Túmulos de um Claustro.** Memória lida no Instituto Histórico, "Revista Trimensal do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil". Tomo 29 (1866). — **O Rio de Janeiro. Sua História, Monumentos, Homens Notaveis, Usos e Curiosidades (1877) — História Pátria. O Brasil de 1831 a 1840 (1884). — A Instrução nos Tempos Coloniais.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", Tomo 55, Volume 82, Parte II (1892).

MOREIRA DA SILVA (M.) — **A Música no Brasil.** "Ilustração Brasileira", de 7 de Setembro e 12 de Outubro de 1922.

NERÍ (Santa Ana) — **Folk-Lore Bresilien** (Paris, 1889).

NINA RODRIGUES — **As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil. A Escultura.** "Kosmos", n.° 8, Agosto, 1904. — **Os Africanos no Brasil.** (1933). — **O Animismo Fetichista dos Negros Baianos** (1935).

NORBERTO DE SOUSA E SILVA (Joaquim) — **Modulações Poéticas** (1841). — **Bosquejo da História da Poesia Brasileira;** em **Modulações Poéticas** (1841). — **Clitemnestra,** tragédia em verso (1846), "Arquivo Teatral ou Coleção das melhores peças antigas e modernos, traduzidas ou originais". — **A Bandeira Nacional.** Memória Histórica lida na sessão do Instituto Histórico de 16 de Agosto de 1889 (Revista do Instituto, Tomo 53, Parte I, 1890, Vol. 81, págs. 243 a 266). — **Nota:** Tambem assinava seu nome, em trabalhos publicados na "Minerva Brasiliense", da seguinte forma: J. Norberto de S. S.

NORONHA SANTOS (F. Agenor de) — **Apontamentos para o Indicador do Distrito Federal** (1900). — **Corografia do Distrito Federal, (Cidade do Rio de Janeiro),** 1913. — **Meios de Transporte no Rio de Janeiro** (1934).

NORONHA (Tito de) — **O Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende. Cusiosidades Bibliográficas** (Porto e Braga, 1871).

NUNES RIBEIRO (Santiago) — **Da Nacionalidade da Literatura Brasileira.** "Minerva Brasiliense", págs. 7 a 23, do n.° 1 (1843). **Nota:** Assinava os seus trabalhos de maneira abreviada e quase sempre diferente, como se assinala a seguir: S....... N. R; Sant. N. R.

OLINDA (Marquês de) — **Relatório apresentado à Assembléia Geral Legislativa na Quarta Sessão da Décima Segunda Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império** (1866).

OLIVEIRA (Alberto de) — **D. João VI.** "Jornal do Comércio", de 31 de Julho de 1920.

OLIVEIRA LIMA — **Aspectos da Literatura Colonial Brasileira.** (Leipzig, 1896). — **Dom João VI no Brasil. 1808 x 1821** — (1908).

OLIVEIRA VIANA (F. J.) — **Evolução do Povo Brasileiro** (S. Paulo, 1923).

OUSSELEY (Wm. Gore) — **Description of Views in South America, from Original Drawings, made in Brasil, The River Plate, The Paraná, With Notes** (1852).

PAIXÃO (Múcio da) — **Do Teatro no Brasil.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro". Tomo especial consagrado ao Primeiro Con-

gresso de História Nacional (7-16 de Setembro de 1915). Parte V. Páginas 675 a 722 (1917).

PARANHOS (Haroldo) — **História do Romantismo no Brasil. 1500 x 1830** (São Paulo, 1937).

PEIXOTO (Afrânio) — **Cem anos de ensino primário** (1826-1926). Capítulo do livro "Centenário do Poder Legislativo". — **Noções de História da Literatura Brasileira** (1931).

PENALVA (Gastão) — **A Viagem da Imperatriz** (Tradução e Notas sobre a descrição do Eugenio Rodriguez) — 1936. Notas: Vide Rodriguez. Gastão Penalva é o pseudônimo literário do Comandante Sebastião de Sousa.

PEREIRA DA FONSECA (Mariano José) — **Máximas, Pensamentos e Reflexões** (1837). — **Novas Máximas** (1846). — **Últimas Máximas** (1849).

PEREIRA DA SILVA (João Manuel) — **Pârnaso Brasileira** (1843). — **História da Fundação do Império Brasileiro** (Paris, 1864-68). — **Segundo Período do Reinado de D. Pedro I: 1825-1831** (1871). — **História do Brasil de 1831 a 1846** (1879).

PEREIRA DA SILVA (A. G.) — **O Rio Antigo. Os veículos da velha cidade. A evolução dos meios de transporte.** "O País", de 24 de Janeiro de 1915.

PINHEIRO CHAGAS (Manuel) — **Dicionário Popular** (1876-1884).

PIZARRO E ARAUJO (José de Sousa Azevedo) — **Memórias Históricas do Rio de Janeiro e das Províncias Anexas à Jurisdição do Vice-Rei do Estado do Brasil** (1820).

PONTES (Elói) — **A Côrte de D. João VI no Rio de Janeiro.** Conferência realizada no Salão do "Jornal do Comércio". Em o número desse diário de 20 de Setembro de 1915.

PORTO SEGURO (Visconde de) — **História Geral do Brasil, antes de sua separação e independência de Portugal** (1854). Nota: Publicada sob anonimato, como sendo de autoria de "Um sócio do Instituto Histórico. Natural de Sorocaba". A 3.ª Edição integral, foi revista e anotada pelo Acadêmico Rodolfo Garcia.

PRAST (Antônio) — **Arte Barroco de Madrid** (Madrid, 1918).

RABELO (Laurindo) — **Obras Poéticas** (1876).

RACZINSKI (Le Comte A.) — **Les Arts en Portugal** (Paris, 1846).

RAFFARD (Henri) — **Apontamentos acerca de Pessoas e Cousas do Brasil.** Tomo 61 (1899) da "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro".

RAMALHO ORTIGÃO (José Duarte) — **Culto da Arte em Portugal.** (Lisboa, 1896).

RANGEL (Alberto) — **D. Pedro I e a Marquesa de Santos** (1916).

RIBEIRO DE FREITAS (B.) — **Grandjean e a arquitetura brasileira.** "O Brasil Artístico" (Março de 1911) — **Grandjean e a arquitetura no Brasil.** "Ilustração Brasileira", de 15 de Novembro de 1922.

RIBEIRO (João) — **O Centenário das Belas Artes.** "O Imparcial", de 13 de Agosto de 1916.

RIBEIRO CRISTINO DA SILVA (João) — **Elementos de História da Arte.** (Lisboa, 2.ª edição; sem data).

RIBEIRO (Joaquim) — **Introdução ao Estudo do Folclore Brasileiro** (sem data, mas publicado entre 1934 e 1935).

RIEMAM (H.) — **Dictionnaire de Musique.** Traduit par Georges Humbert (Paris, 1931).

RIO BRANCO (Barão do) — **Efemérides Brasileiras** (1918). — **História do Brasil.** (Reedição, 1930). **Nota:** Valiosa síntese, atualizada pelos drs. José Bernardino Paranhos da Silva e Max Fleiuss.

ROCHA LIMA (Enoch) — **Grandjean de Montigny.** "Arquitetura no Brasil" (Setembro de 1923).

ROCHA POMBO (José Francisco da) — **História do Brasil** (1905).

RODRIGUES (José Carlos) — **Catálogo de Livros sobre o Brasil** (1907).

RODRIGUES DO VALE (Flausino) — **Elementos de Folclore Musical Brasileiro** (1936).

RODRIGUEZ (Eugênio) — **A Viagem da Imperatriz.** Tradução e Notas de Gastão Penalva (1936). **Nota:** Vide Penalva (Gastão).

ROMERO (Sílvio) — **O Elemento Popular na Literatura do Brasil; em "A Festa Literária por ocasião de fundar-se na capital do Império a Associação dos Homens de Letras do Brasil** (30 de Agosto de 1883). Páginas 47 a 54 (1883). **Nota:** Contem os Estatutos da referida Associação. — **Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil** (1888). — **A Literatura.** "Livro do Centenário" (1500-1900). — **Martins Pena.** Ensaio Crítico com um estudo de Artur Orlando (Porto, 1901). — **História da Literatura Brasileira** (1903).

ROQUETTE-PINTO (E.) — **Etnografia Indígena do Brasil.** Relatório apresentado ao 4.° Congresso Médico Latino-Americano (1909).

ROURE (Agenor de) — **A Independência.** "Jornal do Comércio", de 7 de Setembro de 1907). — **Governo de D. João VI.** Conferência realizada na Biblioteca Nacional. "Jornal do Comércio", de 11 de Julho de 1921. — **História Econômica e Financeira.** "Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil" (1922).

ROWER, O. F. M. (Frei Basílio) — **O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro. Sua História, Memórias, Tradições** (1937).

RUGENDAS (Maurice) — **Voyage Pittoresque dans le Brésil** (1835).

SACRAMENTO BLACKE (Augusto Vitorino Alves) — **Dicionário Bibliográfico Brasileiro** (1895).

SAINT-HILAIRE (Auguste de) — **Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais** (Paris, 1830) — **Viagem no Interior do Brasil** (Quarta parte). Relativa ao atual Estado do Paraná. Tradução do original francês, de David A. da Silva Carneiro (Curitiba, 1931). — **Segunda Viagem ao interior do Brasil: Espírito Santo.** Tradução de Carlos Madeira (1936). — **Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiás.** Tradução e notas da Clado Ribeiro de Lessa (1937).

SALCEDO RUIZ (Angel) — **La Literatura Española** (1915).

SCHREINER (Luiz) — **As Obras da Nova Praça de Comércio** (1884). **Nota:** Abrange duas Partes. Na primeira, estão os "**Discursos sobre as obras da nova Praça do Comércio e sobre a Arquitetura do Brasil**", pronunciados no Instituto Politécnico Brasileiro pelo referido "Engenheiro Arqui-

teto", Sócio Efetivo do mesmo. Na segunda parte, está tratada a, então, momentosa questão: "**As obras da nova Praça de Comércio**".

SCHUBERT (Otto) — **História del Barroco en España** (Madrid, 1924).

SENA (Ernesto) — **O Velho Comércio do Rio de Janeiro** (Paris, sem data).

SEVERO (Ricardo) — **A Arte Tradicional no Brasil. A Casa e o Templo.** (1916). — **Da Arquitetura Colonial no Brasil.** "O Estado de São Paulo", de 7 de Setembro de 1922.

SILVA (Inocêncio Francisco da) — **Dicionário Bibliográfico Português.** Estudos de ..., aplicaveis a Portugal e ao Brasil, continuados e ampliados por Brito Aranha (Lisboa, MDCCCCVIII).

SILVA GUIMARÃES (Bernardo José da) — **Cantos da Solidão** (São Paulo, 1852).

SILVA LISBOA (Baltazar da) — **Anais do Rio de Janeiro** (1834-35).

SILVESTRE RIBEIRO (José) — **História dos Estabelecimentos científicos, literários e artísticos de Portugal** (Lisboa, 1871-93).

SIQUEIRA (Matos) — **Palácios e Solares Portugueses** (Lisboa, sem data).

SISSON (S. A.) — **Galeria dos Brasileiros Ilustres** (1861).

SOLANO CONSTÂNCIO (Francisco) — **História do Brasil, desde o seu descobrimento por Pedro Álvares Cabral até à abdicação do Imperador D. Pedro** (1839).

SOUSA LEÃO FILHO (Joaquim de) — **Palácio Itamaratí. Resenha Histórica e Guia Descritivo** (1937). — **O paisagista Eduardo Hildebrandt no Brasil.** "Revista da Semana", de 22 de Maio de 1937.

STEINMANN (João) — **Souvenirs de Rio de Janeiro** (Basiléia, 1836).

TAUNAY (Afonso de Escragnolle) — **A Missão Artística de 1816.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro". Tomo 74 (1911). — **Nicolau Antônio Taunay. Documentos sobre a sua Vida e sua Obra.** Separata da monografia publicada no Tomo 78 (1916) da "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro". — **Rio de Janeiro de Antanho.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", Tomo 90. Vol. 144, págs. 393 a 538. (1921). — **A Missão Artística de 1816.** "O Jornal", de 1 de Novembro de 1923. — **A Colônia de Artistas de 1816.** "O Jornal", de 8 de Novembro de 1923. — **Diplomata Galfarro.** "O Jornal", de 14 de Novembro de 1923. — **Maler e Lebreton.** "O Jornal", de 21 de Novembro de 1923. — **W. G. Ousseley no Rio de Janeiro.** "Jornal do Comércio, de 27 de Março de 1932.

TAUNAY (Hippolythe) et DENIS (Ferdinand). **Notice Historique et Explicative du Panorama de Rio de Janeiro** (1824).

TAUNAY (Visconde de) — **Estrangeiros Ilustres e Prestimosos no Brasil: 1800-1892.** — **Uma Grande Glória Brasileira: José Maurício Nunes Garcia** (1929). — **Dois Artistas Máximos: José Maurício e Carlos Gomes.** (Capítulo referente a José Maurício Nunes Garcia; 1737-1830), 1930.

TAUTPHOEUS CASTELO BRANCO (Pandiá H. de) — **A Côrte Portuguesa no Brasil.** Trabalho avulso, correspondente à 6.ª Tese Oficial do 1.º Congresso de História Nacional. "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro". Tomo Especial, Parte I, págs. 417 a 434 (1915).

TEIXEIRA DE MELO (J. A.) — **Efemérides Nacionais** (1881).

TEIXEIRA E SOUSA (Antônio Gonçalves) — **O Filho do Pescador, Romance** (1843). — **Tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuita, Romance** (1847). — **O Cavaleiro Teutônico ou a Freira de Marienburg.** "Biblioteca Guanabarense" (1855).

TOURINHO (Eduardo) — **Um velho Jardim.** "Revista da Semana", de 29 de Julho de 1933.

VALE CABRAL (Alfredo do) — **Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro: 1808 a 1822** (1882).

VALLEJO (Santiago) — **Influência Africana en la Musica Popular del Perú.** "La Cronica" (de Lima), de 28 de Julho de 1936.

VARNHAGEM (Francisco Adolfo de) — **Florilégio da Poesia Brasileira.** (Lisboa e Madrid, 1850). **Nota:** Vide Porto Seguro.

VASCONCELOS (Joaquim de) — **Os Músicos Portugueses.** Biografia e Bibliografia (Porto, 1870).

VEGA (Carlos) — **Danzas y Canciones Argentinas** (Buenos Aires, 1936).

VERÍSSIMO (José) — **Estudos de Literatura Brasileira** (Segunda Série: 1899; Sexta Série: 1907).

VIEIRA (Celso) — **Anchieta** (1929).

VIEIRA (Damasceno) — **Memórias Históricas Brasileiras (1500-1837)** — 1903.

VIEIRA FAZENDA (José), ou FAZENDA (V.) — **Largo da Carioca.** "A Notícia", de 12 e 20 de Abril de 1904. — **Antiqualhas e Memórias do Rio de Janeiro.** "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", Tomo 86, Volume 140 (1919); Tomo 88, Volume 142 (1920); Tomo 89, Volume 143 (1921); Tomo 93, Volume 147 (1923); Tomo 95, Volume 149 (1924).

VITERBO (Sousa) — **Dicionário Histórico e Documental dos Arquitetos, Engenheiros e Construtores Portugueses ou a Serviço de Portugal.** (Lisboa, 1904).

VITRUVIUS POLLION (M.) — **De L'Architecture** (Paris, 1857). **Nota:** Tradução francesa da famosa obra escrita em latim sob o título: **De Architectura.**

VOLKMAR MACHADO (Cirilo) — **Coleção de Memórias relativas às vidas dos Pintores e Escultores, Arquitetos e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros que estiveram em Portugal** (Lisboa, 1823).

WANDERLEY (Eustórgio) — **"O Culto da Tradição".** "Correio da Manhã, de 16 de Agosto de 1936.

WAPPAEUS (J. E.) — **O Brasil Geográfico e Histórico. A Terra e o Homem** (Edição Condensada por J. Capistrano de Abreu e A. do Vale Cabral — 1884).

WEISBACH (Werner) — **Arte Barroco** (Barcelona, 1934).

WIED-NEUWIED (Maximilian, Prince de) — **Voyage au Brésil, dans les années 1815, 1816 et 1817. Traduit de l'allemand por J. B. B. Eyriés** (Paris, 1821).

WINCKENHAGEN (Ernest) — **Histoire des Beaux-Arts.**

WOLF (Ferdinand) — **Le Brésil Litteraire. Histoire de la Littérature Brésilienne** (Berlin, 1863).

B) Publicações Diversas, Jornais e Revistas

A Arte e a Natureza em Portugal (1906). — **A Criação dos Cursos Jurídicos no Brasil.** "Jornal do Brasil", de 9 de Agosto de 1936. — **Almanaque Nacional do Comércio do Império do Brasil**, de Emílio Seignot Plancher (1832). — **Almanaque Laemmert** (Coleção). — **Anais da Biblioteca Nacional** (Coleção). — **Arquivo da Secretaria da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.** — **Arquivo do Distrito Federal (Boletim do)** — **Arquivo Diplomático da Independência.** Coletânea de Documentos Históricos autorizada por S. Excia. o Sr. Dr. J. M. de Azevedo Marques, Ministro das Relações Exteriores, e organizada por Mário de Barros e Vasconcelos, Zacarias de Góis Carvalho, Osvaldo Correia, Hildebrando Acioli e Heitor Lira, funcionários da Secretaria de Estado (1922). — **As Águas da Cidade através da História.** "O País", de 30 de Dezembro de 1932. — **Biblioteca Guanabarense** (1849). — **Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura da Escola Nacional de Belas Artes** (1923). — **Coleção das Leis Brasileiras. Desde a chegada da Côrte até à Independência:** 1808 a 1810 (Ouro Preto, 1834). — **Coleção das Leis do Império do Brasil** (Tipografia Nacional). — **Comemora-se hoje o Centenário da Fundação da Escola Nacional de Belas Artes;** "Correio da Manhã", de 5 de Novembro de 1926 (Artigo assinado com a inicial L.) — **Condecorações Brasileiras:** 1808-1869; Arquivo Nacional. — **Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil** (1922). — **Em defesa do nosso patrimônio artístico. Uma joia arquitetônica desfigurada por adaptações errônias. O Instituto Central de Arquitetos apela para o Diretor do Patrimônio Nacional;** "A Noite", de 31 de Outubro de 1924. — **Enciclopédia e Dicionário Internacional.** — **Enciclopédia Universal Ilustrada Europeu Americana** (Barcelona, José Espasa e Hijos, Editores). — **Exposição de Arte e de História dos tres Reinados** (1808-1889). "Revista da Semana", de 1 de Janeiro de 1921. — **Estudos Afro-Brasileiros.** Trabalhos apresentados ao 1.º Congresso Afro-Brasileiro reunido no Recife em 1934 (1935). — **Exposição de Estampas da Cidade do Rio de Janeiro.** Inaugurada pelo **Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, do Ministério da Educação, no dia 19 de Junho à Avenida Nilo Peçanha, 149 — Loja: Edifício do Castelo (1939). — **Galeria Nacional.** Editada pelo "Jornal do Brasil" (De 1932 a 1936). — **Gazeta do Rio de Janeiro** (Coleção). — **Guanabara:** Revista mensal, artística, científica e literária, redigida por uma associação de literatos e dirigida por Joaquim Manuel de Macedo, Antônio Gonçalves Dias e Manuel de Araujo Porto-alegre (1849-1856). — **Iris** (Coleção da revista). — **Jornal do Comércio** (Coleção). — **La Grande Enciclopedie.** — **L'Amerique Septentrionale et Meridionale ou Description de Cette Grande Partie du Monde:** livro organizado **"par une Societé de Geographie et d'Hommes de lettres"** (1835). — **Lanterna Mágica**, Revista (1844-1845). — **Larousse du XX Siècle.** — **Livro do Centenário** (1500-1900). — **Minerva Brasiliense.** (Coleção da revista). — **"Nitheroy".** Revista Brasiliense (Paris, 1836). — **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de**

1859 (1859). — **Notícia Histórica dos serviços, instituições e estabelecimentos pertencentes ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, elaborada por ordem do respectivo Ministro dr. Amaro Cavalcanti** (1898). — **O Centenário do Ensino de Belas Artes.** "Jornal do Comércio", de 22 de Junho de 1916. — **O Centenário do Ensino Artístico. As grandes solenidades de Hoje.** "O Imparcial", de 12 de Agosto de 1916. — **O Centenário do Ensino Artístico.** "Jornal do Comércio", de 12 de Agosto de 1916. — **Passa hoje o primeiro Centenário da inauguração da Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial. Obra do arquiteto Grandjean de Montigny;** "O País", de 5 de Novembro de 1926. — **Projeto do Plano para a Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro, que por ordem de S. E. o Ministro dos Negócios do Império foi feito pelos Professores da mesma Academia no Ano de 1824** (1827). **Nota:** Folheto raríssimo, com preâmbulo de De Bret. — **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro** (Coleção). **Índice da Revista,** Tomos 1 a 90, 1839 x 1921 (1927). — **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** do Ministério da Educação (1.° Volume, 1937). — **Rio de Janeiro e seus Arredores** (Album ilustrado, editado em 1856, pela oficina de Heaton & Rensburg). — **"Spectador Brasileiro"** (Coleção). **Um retrato de Grandjean de Montigny.** "Correio da Manhã", de 22 de Janeiro de 1933.